

مكتبة الدراسات الأدبية

٥٢

غالى شكرى

أدب المقاومة



دار المغارف بمط

مكتبة الدراسات الأدبية

٥٢

أدب المقاومة

تأليف

غالى شكرى



دار المعارف بمصر

الناشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.ع.م.

مدخل

لا يثور الجدل ويحتد حول أهمية الأدب ودور الفن مثلما يثور ويحتد في وقت الأزمات الكبرى أو المحن التي تلحق بأمة ما في وطن معين .

ويظل النقاش في دائرة نظرية مفرغة طالما كان المجتمع الذي تدور بين جنباته المناقشات ، مجتمعاً هادئاً نسبياً ومستقراً على نحو من الأنحاء . ثم يختلف الوضع اختلافاً كبيراً حين تتجدد هذه المناقشات في إحدى المراحل العصبية التي يجتازها هذا البلد أو ذاك إبان محنة من المحن تهزها إلى حدى الأعماق . فالمحنة من تلقاء نفسها ، وبكل ما تتضمنه من عناصر السلب والإيجاب ومحصلات الوجدان والتاريخ ، تفرض على المجتمع المأزوم هذا السؤال القديم الجديد : ما هو دور الأدب والفن ؟ ولكنها تفرضه في مستوى آخر ، مستوى « الأمر الواقع » و « التحدى القائم » الذى يواجهه كافة نشاطات الإنسان ، ومن بينها الآداب والفنون . هذا المستوى الجديد هو « الامتحان العملى » لوظيفة الأدب فى المجتمع ، وهو المستوى الوحيد الذى يطرح المشكلة من خلال ما هو مجسم وموضوعى ومحدد ، لا من خلال ما هو متخيل وذاتى ومجرد ، كما كان الأمر يدور فيما مضى بين حدود الدائرة النظرية المفرغة . ولعل الجانب النظرى الوحيد الذى تستدرجنا إليه المشكلة الراهنة بالضرورة ، هو أن السؤال فى حقيقته ذو شقين : أولهما ، ما هو دور الأدب — على ضوء محنة ما — بشكل عام . . وما هو دوره إزاء المحنة نفسها بشكل خاص ؟

إذا أخذنا مثلاً محدداً كرواية « العجوز والبحر » لهمنجواى ، حيث تكاد تكون الرواية الوحيدة التى كتبها دون أن يذكر كلمة « الحرب » بخير أو بشر . . فماذا نجد ؟ نجد إنساناً وبحراً يتصارعان فوق شبكة الصيد وحيوان البحر الذى

يأكلها . . . وليس من المهم بعد ذلك أن ينتصر الصياد العجوز أو ينهزم أمام الوحش البحري ، وإنما المهم هو هذا الرمز المباشر والعميق الدلالة في آن ، الرمز القائل بأن الإنسان - مجرد كونه كائنًا بشريًا - في صراع لا يكل ولا يهدأ من أجل الحياة . هذه هي الشحنة الرئيسية التي يملأ بها همنجواي حنايا الإنسان المعاصر في عالمنا ، وهي الشحنة التي تنقذ الوجدان المتعب من الاستسلام أمام « الأمر الواقع » أو الوحش البحري الذي قد يتجسد حيناً في غاز أجنبي ، وحيناً آخر في سلطة طاغية ، وحيناً ثالثاً في قهر اجتماعي عات . . . إلى غير ذلك من صور الضغوط التي تلاحق الإنسان أينما كان وفي أي زمان .

وإذا عدنا مئات السنين إلى التراث اليوناني ، نطالع صورة أخرى للصراع البطولي الخارق بين الإنسان والكون ، كما أبدعتها القريحة الإغريقية في أسطورة « سيزيف » . . . هذا البطل الذي حكمت عليه الآلهة أن يرفع الصخرة إلى قمة جبل عال ما إن يصل إليها حتى تندرج الصخرة تهوى إلى السفح فيرفعها من جديد لتسقط من جديد ، وهكذا إلى ما لا نهاية . لقد اتخذ ألبير كامى من هذه الأسطورة العظيمة محوراً فكرياً لنظريته في « عبث الوجود الإنساني » بالرغم من أنها لا تختلف عن قصة همنجواي من حيث الجوهر في أنها تجسيد عميق للصراع الأبدى بين الإنسان والظروف المحيطة به . نقطة الخلاف بين « العجوز والبحر » والأسطورة الإغريقية ، أن همنجواي لا يجعل من الصراع الإنساني قدراً غيبياً أو عقاباً من الآلهة ، وإنما يراه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة العلاقة الدينامية بين الإنسان والكون ، علاقة التفاعل بين الجنس البشري والوجود المحيط به . أما العقل اليوناني القديم ، فقد رأى في هذا الصراع « نتيجة » للخطأ في حق الآلهة ، لا سبباً للحياة بكل ما تحتويه من تناقضات تحتدم فيها نسميه صراعاً ، وما هو إلا الحياة في انبثاقها واستمرارها وصيرورتها اللانهائية .

فهل تعد « العجوز والبحر » في الأدب المعاصر ، و « أسطورة سيزيف »

من الأدب القديم ، مما يمكن أن ندعوه بأدب المقاومة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تشير إلى قضيتين متمايزتين : أولاها أن الأدب كأدب هو في ذاته نشاط إنساني يقاوم عوامل الضعف والخور التي قد تلم بالنفس البشرية في لحظات الانكسار . . فليس هناك عمل أدبي جاد في تاريخ الإنسان القديم والحديث ، يمكنه أن يخلو من هذه السمة البارزة وهي « المقاومة » لأن هذا العمل يفقد عنصراً خطيراً من مكونات وجوده إذا خلا — من أحد وجوهه — من فكرة الصراع بين الإنسان والكون . . سواء تمثل هذا الكون في الوجود الطبيعي أو النسيج البشري . والقضية الثانية هي أن لأدب المقاومة عموماً وجهه الإنساني العام ، الذي لا يندرج في تصويره للصراع البشري تحت أية أطر قومية أو قوالب اجتماعية . والجانب الإيجابي الهام في هذا اللون من ألوان الأدب ، هو أنه من عوامل « التجمع » لا من عوامل « الفرقة » . . فحين تكتب مؤلفة مثل « إيثيل مانين » قصتها « الطريق إلى بر سبع » عن مأساة فلسطين ، وهي الكاتبة الإنجليزية . . وحين تكتب مؤلفة مثل « هاريت بيتشرستو » قصتها « كوخ العم توم » عن مأساة الزوج في الجنوب الأمريكي وهي الكاتبة الأمريكية البيضاء . . فإنهما تنطلقان في صياغة هذه المأساة أو تلك من هذا المنظور الإنساني الشامل ، وليس من المنظور القوي أو الديني أو الاجتماعي ، وإلا لما كتبنا روايتهما منذ البداية . ولا يعني هذا أن البعد الإنساني لا يتأتى إلا عن طريق « الأدب المجرد » — ولا أقول التجريدي — كقصة همنجواي التي يمكن أن تحدث في أي زمان ومكان وبشر ، وكالأسطورة الإغريقية ، وإنما يتواجد هذا البعد كذلك في الانطلاق منه نحو « مأساة إنسانية محددة » في هذه البقعة أو تلك ، في هذا العصر أو ذاك . . فالمأساة الفلسطينية التي تحدت بحرب ١٩٤٨ هي الحامة « المحددة » في رواية مانين ، والمأساة العنصرية التي تحدت بالحرب الأهلية في الولايات المتحدة هي الحامة « المحددة » في رواية ستو . . ولكن « الزاوية » الفكرية التي تشكلت من خلالها هذه الحامة هي الزاوية الإنسانية العريضة الرحبة ، وليست بأى حال من الأحوال هي القومية العربية

التي لا تنتسب إليها الكاتبة الإنجليزية ، ولا هي اللون الأسود الذي لا تتلون به الكاتبة الأمريكية البيضاء . هذا الأدب « الإنساني » إذن ، هو — من أحد وجوهه — أدب « تجمع » للدرجة التي تجذب « الحامة الإنسانية » إليها أنظار واهتمام — وربما تجاوب — من يتناقضون مع شكلها القوي أو مضمونها الاجتماعي .

ولقد أحس فريق من الأدباء العرب الشباب بأهمية هذا « البعد الإنساني » ، فكتب غسان. كنفاني قصته « رجال في الشمس » عن مأساة فلسطين من خلال قصة رجال ثلاثة أرادوا العبور من حدود البصرة إلى حدود الكويت سعياً وراء القوات بعد أن تركوا أرضهم قسراً واغتصاباً . . . ويصور لنا الفنان ما يعانيه الرجال الثلاثة على أيدي سماسة البصرة المختصين بالتهجير والهرب عبر الحدود . ويلتقون أخيراً بسائق عربية « فنطاس » يقترح عليهم أن يعبر بهم الحدود بشرط أن يدخلوا إلى جوف الفنطاس ويغلق عليهم أثناء مرورهم أمام محطات الرقابة ووحدات التفتيش . ويوافقون على الاقتراح ويركبون العربية ، وما إن تلوح مراكز التفتيش على الحدود حتى يندفعوا إلى بطن الفنطاس ويحكم السائق إغلاق الفتحة العليا التي تدلوا منها . . . وما إن يتجاوز بهم منطقة الرقابة حتى يعيد فتح العربية فيخرجوا منها بين الحياة والموت والعرق الغزير يتصبب من أجسادهم الساخنة بحرارة الشمس وانصهار الحديد . ثم يصل بهم إلى مركز جديد للتفتيش فيعيدون الكرة ويهرولون إلى داخل الزنزانة الجهنمية . ولكن صاحبنا السائق يغيب عنهم هذه المرة وهو يمرر أوراقه بين الرقباء للموافقة على العبور إذ راح أحدهم يمزح معه حول ليلة حمراء مرتجاة . ويعود السائق ليجتاز بهم المنطقة كلها ويبادر إلى سطح الفنطاس ليناديهم إلى الخروج . . . ولكن بعد فوات الأوان ، فقد تسببت اللحظات القليلة التي تأخرها في موتهم جميعاً . وكانت المهمة العسيرة التي تنتظره هي إخراج الجثث من بطن العربية ولا بأس من أن يفتش جثث الأموات بعد ذلك ، فلعلها تحمل ما بقيت الأحياء .

هذه القصة إذن تجرد مأساة فلسطين من ثيابها القومية لتبرز إلى الوجود

ثيابها الإنسانية الخالصة . . وهذا هو البعد الجاذب لاهتمام الذين لا يشاركوننا
 الثياب القومية . فالعنصر الإنساني المحض في « رجال في الشمس »
 أن البشر في هذه الرقعة من العالم الواسع يموتون ، لا لشيء إلا لأنه
 « لا حياة لهم » في عرف الذين سلبوهم أرضهم وديارهم ، ومع هذا فهم يصارعون
 صراع العجوز في قصة همنجواي ، وصراع سيزيف في الأسطورة الإغريقية . .
 ولا يعدون ذلك عبثاً في عبث كما يتصور ألبير كامى ، وإنما يعدونه جوهر الحياة
 وديناميتها ، وهذا — بالضبط — ما حمل كاتباً آخر هو حلیم بركات في قصته
 « ستة أيام » أن يصل بهذا البعد الإنساني إلى حده الأقصى حين وضع بطله
 « سهيل » موضع الامتحان العسير أمام أسره من ضباط الأعداء . . فقد كان
 سهيل خلال الأيام الستة التي أُنذرت قوات العدو قرينه في مداها أن تختفى من
 خريطة فلسطين إذا لم تسلم . . كان سهيل يعيش في بوتقة عنيفة الوطأة بين
 التخلف الذى يحياه أهله ووطنه ، والحضارة التى وفد من بين أحضانها في
 أوربا . وإذا بالحرب تحاصره أثناء زيارته العابرة ، وتتحول به الأيام الستة إلى
 أيام شبيهة بأيام الخلق الأولى في تاريخ البشرية ، يوماً بعد يوم يضيء فيه نور
 جديد ، ويوماً بعد يوم يصحو على المعنى الحقيقى للحضارة والقوة والحرية . .
 وفي اليوم الأخير يقع في الأسر والتعذيب الرهيب ، فيرى بين الغيوبة والوعى
 شريط الأيام الستة يغلب شريط أيام عمره كلها . ولا يتبقى أمامه إلا أن يكون
 أولاً يكون . ولكن على نحو شديد الاختلاف عن هملت فهو يكون حين يسلم
 عنقه للجلاد ولا يستسلم ، وهو لا يكون حين ينقذ عنقه وحده ويسلم بلده كله .
 ولا يظل « سهيل » بين الغيوبة والوعى طويلاً ، إذ هو يختار بوعى كامل ،
 أن يسكن إلى الغيوبة الأبدية .

. . إن أمثال هذه القصص تخترق الغلاف القومى الضيق ، لتنادى أعمق أعماق
 الوجدان البشرى العام . وهى لذلك — وفى المستوى الفنى — ليست هتافاً تقريرياً
 مباشراً ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى نبضات القلب المحتق الذى لا يختلف
 بشأنه طبيب من السويد أو آخر من جنوب إفريقيا . هذا التركيز على البعد

الإنسانى فى أدب المقاومة ، من شأنه أيضاً أن يفرق بين كونه أدباً للمقاومة وبين أن يتحول إلى أدب المناسبات . فآدب المقاومة العربية — على سبيل المثال — يمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يستجيب للقاء وجهه الإنسانى العام فيتعاطف مع قضيتنا « الخاصة » ، ويمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يحس آلام أوطان أخرى تعاني من نفس المصائب والملمات ، فلا تحول كلمة « فلسطين » من أن يجد لها مرادفاً فى روديسيا البيضاء أو جنوب إفريقيا ، بل الجنوب الأمريكى نفسه ما دامت « العنصرية » هى المحيط الواحد الذى يشد هذه المآسى جميعها . ويمكن أخيراً للقارئ خارج الديار العربية أن يشعر « بالإنسان » فى هذه المنطقة من العالم « إنساناً » يصارع من أجل الحياة : قانون الوجود الذى لا يتغير . أى أننا بهذا الأدب لا نقاوم ضعفنا ولا دعاة الهزيمة والاستسلام ، بل نحن نشارك بهذا الأدب فى حركة النضال الإنسانى عامة .

على أن هذا البعد الإنسانى لا يتعارض مطلقاً مع البعد القومى فى أدب المقاومة . فليس هناك وجه عام ومجرد ومطلق ينفرد بالعمل الأدبى . تتفاوت فحسب نسب التركيز على هذا الوجه أو ذاك . وفى تاريخ الأدب المصرى الحديث تعد رواية « عودة الروح » طليعة الأدب القومى المناضل ضد الاستعمار . حقاً هناك قصة محمود طاهر حتى « عذراء دنشواى » التى كتبها عام ١٩٠٦ أى قبل أن ينشر الحكيم قصته بربع قرن . . ولكن الفرق الكبير بين بناء « عودة الروح » و « عذراء دنشواى » لا يجعل من قصة حتى النموذج الأكثر جدارة بأن نستشهد به فى هذا المضمار . ذلك أن رواية « عودة الروح » تجاوزت الفكرة الوطنية العاجلة — وهى الاستقلال والثورة ضد الإنجليز — إلى المحور القومى الشامل الذى يجعل من « مصر » بثورتها وتخلفها وحضارتها ونكساتها وطبقاتها هى المضمون العميق الرحب لأدب المقاومة فى الإطار القومى . وليس من الغريب أن يعلق معظم الذين قرعوها من نقاد الغرب فى لغات أجنبية أن الذى بهرهم فى الرواية هو « ريف مصر » بناسه وأرضه ونباته وحيواناته وروحه وجوه ، أى أن

الذى أعجبهم هو « العنصر القومى » فى الرواية لأنهم فى أغلب الظن لم يستشعروا بعداً إنسانياً سائداً وإن لم يخل منه العمل الفنى خلواً تاماً. وبالرغم من أن « عودة الروح » تستلهم ثورة ١٩١٩ فى جانبها التاريخى ، إلا أن توفيق الحكيم آثر أن « يعمم » هذه الثورة ، فجاءت « عودة الروح » قصة الثورة المصرية عموماً وليست قصة ثورة بعينها فحسب ، بل جاءت قصة (مصر) عموماً وليست قصة ثورتها فحسب . لقد دمج الفنان معنى مصر بمعنى الثورة فكون مزيجاً مركباً هو « ثورية مصر » الكامنة فى شعبها ، والتي تهب من رقبتها كلما دعا الداعى إلى ذلك . إن الحكيم يصوغ هذه الفكرة المحورية فى الرواية كما لو كان قدراً ميتافيزيقياً أن تثور مصر أو أن تعود إليها « الروح » بمجرد أن تتعرض حياتها للخطر . ومع ذلك فالرواية لا تحمل مضموناً ميتافيزيقياً وإن كانت تتزين بهذا الشكل الميتافيزيقى — إن جاز التعبير — ليشحن الوجدان المصرى بالثقة المطلقة فى إمكانياته الثورية المترسبة فى الأعماق ، والتي تطفو على السطح إذا عكرت صفو نيلها الملمات . أى أنه من خلال هذا الشكل يحقق للنفس المصرية « إرادة النصر » فى أحلك الظلمات ، وأبشع الهزائم . وليس من الغريب للمرة الثانية أن تكون « أهل الكهف » هى شقيقة « عودة الروح » فى المضمون وإن اختلف الشكل من البناء الروائى إلى البناء الدرامى . فنظرية البعث التى تقوم عليها أركان هذه الدراما هى نفسها نظرية الثورة فى « عودة الروح » : طريقهما واحد هو الفداء ، وهدفهما واحد هو الخلود . والبعث الحضارى فى « عودة الروح » يتخذ من الأسطورة الفرعونية عماداً لها ، والبعث الحضارى فى « أهل الكهف » يتخذ من مصر المسيحية عماداً آخر . . ومعنى هذا أن البعث الذى يقصده الحكيم هو البعث « المصرى » ، هو البعث « القومى » الذى يبدأ من الجذور التاريخية وينتهى بمصر المعاصرة . وهكذا تقف أعمال الحكيم المبكرة مع أشعار الفنان العظيم بيرم التونسي ، موقف الريادة والطلیعة من أدب المقاومة فى تاريخنا الحديث .

هذا البعث يتخذ أشكالاً متنوعة فى أدب المقاومة العربية ، خاصة فى

الشعر . إننا نجد حشداً هائلاً من الشعراء التمزيين كما يدعون أنفسهم أو كما يسميهم بعض النقاد ، وهم هؤلاء الذين يتخذون من أسطورة « البعث » نخامة فنية ينسجون منها مختلف وجهات النظر الفكرية في الحياة العربية المعاصرة . فهناك من يتخذ من « فينيقيا » قبلة روحية يتطلع إليها بمعنى أن يعود المجد الغابر إلى هذه المنطقة من العالم . وهي فكرة « القوميون السوريين » على وجه الخصوص . وهناك من يتخذ من « تموز » إلهاً للمطر يسترحم ماءه أن تروى الأرض العطشى بغير تفرقة أو تمييز ، وهي فكرة الشعراء الاشتراكيين من أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي . وهناك من ينسج البعث في إطار القومية أو الحضارة العربية كما يصنع خليل حاوي . هذه الأشعار جميعها تندرج تحت أدب المقاومة بمجرد أنها تتخذ من « البعث » رؤية فكرية ، وهي في الأساس رؤية قومية تختلف من الهلال الحبيب إلى القومية العربية إلى التركيز على الوجه الاجتماعي للنضال القومي . ولكن ما لا ريب فيه أن شعر المقاومة الحقيقي ، ومن زاوية رئيسية ، كان الشعر الشعبي ، شعر العامة . . فقد استطاع شاعر عظيم كبيرم التونسي أن يحيل « مصر » إلى رصاصات قاتلة في قاوب الأعداء ، وأن يحيلها شموعاً هادية في قلوب الأصدقاء ، وأن يجعل منها قانوناً للإيمان في قلوب المصريين . ويعد بيرم التونسي في مصر هو الشاعر الأب والأم لحركة شعر العامة المعاصرة ابتداءً بصلاح جاهين إلى عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب . ولعل القيمة الأساسية في إنتاج هذه المدرسة التونسية أنها تمثل أرفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القومي والصراع الاجتماعي . فاتخاذ العامة المصرية لغة لهذا الشعر ، بكل ما تحتويه من تراث فكري وفني ، يؤكد الوجه القومي لهذا اللون من ألوان أدب المقاومة . واتخاذ الثورة الاجتماعية نسيجاً أيديولوجياً لهذا الشعر ، يؤكد الوجه الثوري لهذا الأدب . ولقد كانت هناك فكرة متطرفة نوعاً ، تقول بأن « الأدب الشعبي » وحده هو أدب المقاومة بما ينطوي عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ومعلومة ضد الغزاة والمستبدين ، كبطولة أدهم الشرقاوي وبطولة ياسين وغيرها من البطولات الشعبية العامة .

والحق أن هذا الأدب يشكل قطاعاً هاماً من قطاعات أدب المقاومة ، ولكنه ليس الأدب الوحيد الذى قاوم الغزاة والمستبدين . وقيمته الآن لا تزيد على أهمية « ضرب المثل » على قدرة الشعب على المقاومة . فلا شك أن الأدب المكتوب باللغة العربية الفصحى ، قد شارك بنصيب موفور فى « أعمال » المقاومة البطولية ضد الاستعمار الأجنبي والطغيان المحلى على السواء . بل إن هذا الأدب العربى « الفصيح » هو نقطة الارتكاز الرئيسية فى النضال الشعبى المعاصر لسببين : أولهما أن انتشار التعليم باللغة العربية يمنحها الأولوية فى حق التعبير . وثانيهما أن « وحدة المصير » التى تجمع الشعوب العربية من شأنها أن تعمل على توحيد أساليب النضال ، ومن بينها لغة الأدب . ليس معنى ذلك أن اللغة الشعبية توقفت عن أداء دورها النضالى ، أو أنه لم يعد لها دور ما ، وإنما أضحى اللغة العربية هى الركيزة الأساسية فى أدب المقاومة العربية .

هذه اللغة الجامعة للوجدان العربى والذهن العربى لا « تميع » الصراع الاجتماعى فى كل بلد عربى على حدة . ومن هنا كان البعد الاجتماعى فى أدب المقاومة من الأبعاد الهامة التى تضاف إلى كل من البعد الإنسانى والبعد القومى . نجيب محفوظ — مثلاً — يكتب باللغة العربية ، وتوفيق الحكيم كذلك ، ومعظم إنتاج يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومع هذا فالبعد الاجتماعى هو البعد الذى ينال تركيزاً واضحاً فى أدب المقاومة عند محفوظ والحكيم وإدريس والشرقاوى . ولقد آن الأوان لأن نفرق بين الأدب الذى « يقاوم » قبل حدوث المحنة ، وهو الأدب الذى يرتفع إلى مستوى النبوءة ، والأدب الذى يقاوم « أثناء » المعركة وبعد الهزيمة أو النكسة ، والأدب الذى « يؤرخ » للأزمة بعد انتهائها بوقت طويل أو قصير . هناك فرق كبير بين مؤلفات نجيب محفوظ التى كتبها قبل الثورة تدين الوضع الاجتماعى القائم وتقاومه فى أفئدة الحكام والمحكومين ، وبين المؤلفات العديدة التى صدرت بعد الثورة ، تسجل جرائم الإقطاع والاستعمار والرأسمالية . هناك فرق كبير بين أعمال توفيق الحكيم التى ناضلت الاستعمار فى مواقعه الفكرية الرابضة فى قلوب بعض المثقفين وعقولهم ، وبين

الأعمال التي « أرّخت » بعد الحصول على الاستقلال للوجود الاستعماري في بلادنا .

الفرق هو أن نجيب محفوظ في رواية « زقاق المدق » كان « يناضل » الاستعمار الإنجليزي بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة وكان الاحتلال ما يزال جاثماً على صدر مصر . الفرق أيضاً هو أن نجيب محفوظ في « ثرثرة فوق النيل » و « ميرamar » كان بمثابة النذير قبل النكسة التي نجتازها الآن . أي أنه كان على وعي نافذ البصيرة بما حدث — لا في التفاصيل وإنما في الخطوط العامة — من قبل أن يحدث . ألا يدعو إلى التأمل وفتح العينين على آخرهما أن نجد كاتباً في مصر — كنجيب محفوظ — ينهي رواياته قبل الثورة بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة وانتحار حسين وسقوط نفيسة ، ويصبح هذا المجتمع في حالة « أزمة حادة » لا تنفرج إلا في ٢٣ يوليو . . ألا يدعو إلى التأمل أن نقرأ في نهايات أحدث قصصه عن جريمة قتل يتصل منها أهل العوامة العجيبة في « ثرثرة فوق النيل » وعن انتحار سرحان البحيري — محدث الاشتراكية والمنفعة — بها — في رواية « ميرamar » ؟ ما معنى ذلك ؟ معناه أن نجيب محفوظ كان « يناضل » بأدبه أزمة حقيقية في بناء هذا المجتمع من قبل أن تفصح هذه الأزمة عن نفسها بصراحة قاسية . وهو ما يمكن أن يقال بصورة من الصور عن بعض مسرحيات الحكيم مثل « السلطان الحائر » و « الصرصار ملكاً » و « رحلة قطار » و « رحلة صيد » و « كل شيء في محله » ، ومسرحية عبد الرحمن الشراوى « الفتى مهران » ومسرحية ألفريد فرج « حلاق بغداد » و « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور . هذه الأعمال جميعها « قاومت » في أشكال متعددة ومن زوايا فكرية مختلفة ، « قاومت » الأزمة من قبل أن تفصح عن نفسها علانية وفي صورة تراجيدية دامية .

هناك أيضاً من قاوم الأزمة يوم أعلنت عسكرياً عن نفسها صباح ٥ يونيو ، بأن ظهرت عشرات الأغاني والألحان ، بل القصص والمسرحيات التي كتبت في ساعات معدودة ، ومعظم هذه الأعمال — للأسف — لا يندرج

في باب « الأدب » أو « الفن » وإن كان من اليسير أن نعه من « المقاومة » درجة أو درجات . فكلمة « الأدب » تعنى تلقائياً القدرة على البقاء والصمود أمام الزمن . وكم من أعمال في آداب الأمم الأخرى كتبت أثناء الحروب الطويلة ، وكتب لها في نفس الوقت البقاء الطويل . ذلك أنها لم تكتب تحت ضغط اللحظة العابرة وحدها ، وإنما كتبت في ظل « الحرب » عموماً بكل ما تعبر عنه هذه الكلمة من معان كبرى في قاموس الإنسانية . أما نحن فلم يبق لنا من الأعمال التي كتبت خلال حرب السويس عام ٥٦ سوى أقل من القليل بالرغم من أنه لم يمض عليها سوى عشر سنوات أو أكثر قليلاً ، فماذا يكون الأمر بعد خمسين عاماً ؟ بالطبع ، لن يبقى شيء منها ، لأنها أنجزت لمجرد « المقاومة » فحسب ، ولم يفكر أصحابها للدقيقة واحدة أنهم يكتبون « أدباً » و « فناً » .

هذا هو الفرق بين مسرحية عظيمة كتبت أثناء المقاومة الفرنسية ضد النازي هي « الذباب » لسارتر ، ومسرحية أخرى كسيحة عن « شهوانية » الجنود الإنجليز و « بلطجة » الجنود الفرنسيين و « غطرسة » الأتراك و « دموية » الرومان و « همجية » الهكسوس . . إلى غير ذلك مما تغرقنا به شاشة التليفزيون وخشبة المسرح ومحطة الإذاعة . أى أنه من الممكن أن يكون هناك « أدب » أثناء المقاومة ، بل هو الأدب الأكثر فعالية في قلوب الجماهير التي تقاوم . والجائزة الكبرى التي ينالها هذا الأدب الثوري النابع من أرض المعركة وضمير الفنان وإخلاصه هي أن بقاءه يطول على الزمن ، ويمتد أثره إلى مناطق أخرى . وعصور ما تزال « مقاومتها » في حاجة إلى الإمدادات الروحية والفكرية . هي أيضاً الأدب الذي يضيف إلى رصيدنا الثوري من الفكر والفن ما يصوغ لنا تراثاً حياً باقياً متجدداً . ولعل نجاح تجربة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » هي التي أوجت إلى عبد الرحمن الشراقوي أن يكتب رسالته إلى جونسون . . ولكن القصيدة الأولى بالرغم من مضي خمسة عشر عاماً عليها ، هي التي تحمل في ثناياها أعمق وشائج الصدق والأصالة والحرارة ، بينما القصيدة الجديدة أقيمت « شبحاً » للأولى أو امتداداً كمياً لا يطوى في تضاعيفه همزات الوصل العميقة بين « المناضل »

المصرى وبقية المناضلين فى جميع أنحاء العالم .

أما أدب المقاومة الذى يكتبى بالتأريخ لحركات المقاومة السابقة ، فإنه يكتبى فى نفس الوقت « بضرب المثل » على البطولة إذا عاودتنا المخن من جديد . وهو يرتفع أحياناً إلى مستوى رفيع كالمستوى الذى بلغته ثلاثية « بين القصرين » لنجيب محفوظ و « سليمان الحلبي » لألفريد فرج و « الحصاد » لعبد الحميد السحر و « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، وتهبط أحياناً أخرى إلى مستوى يتنزل فيه الكاتب نفسه حين يتجرد من « موضوعية الفن » وينزل إلى النفاق الرخيص . إن أعمالاً عظيمة مثل « دروب الحرية » لسارتر ، و « المثقفون » لسيمون دى بوفوار ، و « نهر الدون ينساب فى هدوء » لشولوخوف ، و « الحرب والسلام » لتولستوى ، وغيرها ، ستظل بمثابة الوثائق غير القابلة للفناء فى تسجيل الصراع البطولى للإنسان على ظهر هذا الكوكب .

هذه هى الأبعاد الثلاثة الرئيسية لكل أدب يتمتع بصفة « المقاومة » سواء كانت هذه المقاومة « إنسانية » مطلقة ، أو « قومية » محددة أو « اجتماعية » ذات صبغة شعبية . . فهذه الأبعاد قد تتجاوز إلى جانب بعضها البعض فى العمل الأدبى الواحد ، ولكن الفنان يركز على إحداها وفق موهبته الفنية وزاويته الفكرية معاً . وأدب المقاومة إذاً لا يقتصر على ما يسمى بالأدب الشعبى ، ولا يقتصر على ما يسمى بالأدب الوطنى ، لأن المقاومة أرحب من أن تنحصر فى هذه الدائرة المغلقة أو تلك . فإذا أضفنا أن الأدب فى ذاته بدأ تاريخه « نشاطاً مقاوماً » نؤكد لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن دور الأدب فى الحياة أكبر من أن ينكره أحد ، ونؤكد لنا أن هذا الدور هو توليد الصراع فى نفس الإنسان إذا خلت منه ، وتجديد حس المقاومة إذا كان هذا الحس قد خبا مع الأيام .

وفى عالمنا المعاصر تنشط حركة أدبية « عالمية » فى مقاومة الاستعمار الأمريكى الذى هو بدوره ظاهرة « عالمية » . هنا لا يقتصر دور الأدب على الوصف والتسجيل ، بل يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة الهينة إلى ما هو أكثر

جدوى وعمقاً . . فآلاف القصائد والقصص والمسرحيات التي يكتبها الأدباء في الصين وفيتنام وأوروبا وإفريقيا والاتحاد السوفيتي ، لا تكتفى بأن ترفع إصبع الاتهام الشهير الذي رفعه زولا في قضية دريفوس ، بل هي لا تعتمد إطلاقاً إلى عقد المحاكمات الشهيرة التي يقيمها برتراند راسل ضد الحرب في فيتنام . . كلا ، إن أدب مقاومة الاستعمار الأمريكي في عالمنا المعاصر ، يقوم الآن بما هو أجل وأخطر . . إنه يصنف التركة الفكرية والوجدانية التي تركها هذا الاستعمار في « داخل » البشر الذين استعمرهم والذين لم يستعمرهم . إنه يصنف « العقلية الأمريكية » و « الشعور الأمريكي » اللذين سادا ويسودان الإنسان الحديث هنا وهناك . . هذه التصفية الداخلية للاستعمار الأمريكي هي النسيج الرئيسي للأدب الذي يكتبه كل أديب مناضل في عالم اليوم . . فلا يكفي « الحماس » لطرد الاستعمار الأمريكي من هذه البقعة أو تلك ، وإنما لابد من « الوعي » بمكونات هذا الكابوس الفكرية والشعورية . . فالتطهر منها هو أولى الخطوات الجادة إلى المقاومة . إن هذا الوعي هو ما يميز أدب المقاومة العظيم عن أدب المناسبات السريع الزوال .

القسم الأول

الفصل الأول

رمز البطولة في قصص المقاومة

قصة البطولة وقصة المقاومة ليستا مترادفتين . على أنه إذا اقترنت قصة البطولة بقصة المقاومة ، فإننا نحصل حينذاك على قصة من أروع القصص لا طالما كان كاتبها قد أوتي من الموهبة الفنية والقدرة ما يرتفع بها إلى مستوى العمل الإنساني الناضج . ففعل الرواية أو القصة القصيرة على السواء تمتلك ناصية الإطار المتسع أو القالب المستريح ، الذي يتيح للكاتب فرصة المعالجة المستأنية ، ويباعد بينه وبين الاندفاع كما هو الحال في الشعر مثلاً . أى أنه في إمكان القصة أن تتجاوز ضرورات اللحظة العابرة والانفعال الطارئ ، وأن تتجه مباشرة إلى صميم القضية وقلب المشكلة . وهي من هذه الزاوية أيضاً تختلف عن فن آخر كالمرح تدور أحداثه حول « تجسيم » الأزمة فيظل النسيج الدرامي — بطبيعته — أسيراً لهذا المعنى من معاني البطولة مهما تعددت الزوايا الفكرية والفنية التي يرى منها الكاتب المسرحي هذه « الأزمة » . أما في القصة فالوضع يختلف لأنها تستخدم فنيًا مختلف أدوات التعبير والصياغة من السرد النثرى الصرف إلى المونولوج ومقطوعاته القريبة من الشعر إلى الديالوج في حوارياته التي تلج أبواب الصراع الدرامي . . وهكذا، فالقصة — وقد اكتملت لها هذه المميزات جميعها — تتمتع بحرية الحركة في الأداء ، إلى الدرجة [التي تقترب من هذه الحركة في الطبيعة . إن القصة بين فنون الأدب هي المرادف « البسيط » للسينما أو الكاميرا السينمائية بين الفنون الصناعية المركبة . لا يعنى هذا أن القصة مرآة الطبيعة كما قيل في القرن الماضي ، وإنما هي تملك إحدى الخصائص الهامة في الطبيعة وهي « حرية الحركة » التي يبلغ مداها وفق المذاهب الفنية المختلفة ، أن تحاول « محاكاة » الواقع أحياناً ، وأن « تخلق » واقعاً جديداً أحياناً أخرى .

أقول إن هذه السمة البارزة في الأدب القصصى ، من أهم العوامل التي أسهمت في صياغة « بطولة المقاومة » على نحو غاية في التركيب ، بحيث غدت هذه البطولة في قصص المقاومة « رمزاً » ، لا « صورة » شعرية ، أو « أزمة » مسرحية . فحين تعدد الأبعاد الشاملة لمعنى البطولة لا يبقى أمام الكاتب إلا أن « يرمز » إلى هذا المعنى ، بدلا من الاختصار على بُعد دون آخر وبدلا من الإغراق في واقعية تقرب من حافة الابتذال . إن تعدد الأبعاد في القصة الواحدة ، لا ينفي « التركيز » على أحدها ، ولا ينفي كذلك أن هناك قصة ترتفع إلى مستوى « النبوة » ، فهي تومئ بروح الأحداث دون أن تغمس إشارات في مادة الواقع ، وهناك القصة التي تسهم مباشرة في أعمال المقاومة من موقع « لحظة الحضور » ، وهناك القصة التي تؤرخ لمقاومة مضت ولكنها تشحن القلب والعقل في كل زمان ومكان .

وليس من الغريب أن نجد كاتباً من فرنسا — على سبيل المثال — كماالرو يصوغ روايته « الوضع الإنساني » من نسيج المقاومة البطولية للشعب الصيني في بدايات الربع الثاني من هذا القرن . كما نجد في نفس الوقت كاتباً من الولايات المتحدة الأمريكية مثل شتاينبك يستمد « أفول القمر » من نضال الشعب الرويجي ضد النازي إبان الحرب العالمية الثانية . أى أنه على الرغم من المضمون « القوي » لأية قصة من أدب المقاومة ، فإنه من الممكن للبعد الإنساني أن يجذب كاتباً إلى بطولة بعينها قد لا يكون متتمياً إلى قوميتها . وليس صحيحاً ما يقال من أن الكاتب الغربي قد رأى في الحرب « العالمية » الأخيرة مضموناً « عالمياً » صالحاً للتشكيل بأية ألوان قومية ، فالنازية والفاشية عدو واحد مشترك لكل شعوب العالم ، وبالتالي فإن كاتباً روسياً — مثل أهرنبورج — يستطيع أن يكتب « سقوط باريس » لمجرد أن البلاء القادم سوف ينزل بفرنسا وروسيا معاً . . . ليس هذا صحيحاً لأن العنصر الإنساني الجاذب لاهتمام كاتب ما بمقاومة شعب لا ينتمى إليه ، أكبر وأعمق من العنصر السياسى المشترك « الحرب العالمية ضد النازي » . . . إن العنصر الإنساني الأشمل هو العنصر

الذى نراه فى قصة مالرو عن الصين ، وفى قصة مانين عن فلسطين . . . ولم تكن مقاومة الصين أو مقاومة فلسطين جزءاً من المقاومة العالمية ضد الفاشية .

ولنبداً بقصة جون شتاينبك التى كتبها أثناء الحرب ، فهى من هذه الزاوية لا تؤرخ للمقاومة ولا تمهد لها ، وإنما هى قد واكبت إحدى مراحل الكفاح الدامى للشعب النرويجى فى بداية الغزو النازى للنرويج . . . وهى القصة التى أثارت الفاشست ضد جون شتاينبك للدرجة التى معها حكموا عليه بالإعدام ، وظل هذا الحكم معلقاً فوق عنقه إلى أن اندحرت الهتلرية والموسيلينية إلى غير رجعة . . . وبقيت هذه الرواية الرائدة لتلعب دوراً جديداً فى حياة جون شتاينبك نفسه فقد مضت الأيام وأصبحت القصة حكماً معلقاً فوق عنقه ، ولكن ليس بسبب وقفته السابقة إلى جانب الحق والعدالة وإنما كدليل إدانة لكاتب تخلى عن قضية الشعوب وتحول إلى معسكر أعداء الشعوب يدبج المقالات ضد شعب فيتنام و « مقاومته » و « بطولاته » . أى أن جون شتاينبك الحالى يقف على الطرف النقيض من جون شتاينبك « أفول القمر » ، على أن روايته هذه تظل بالرغم من تحوله إلى موقع العدو تؤدى دورها الخلاق فى صفوف المقاومة البطولية التى تخوضها الشعوب فى عصرنا ضد كافة أشكال النازية الجديدة ، ولعل هذا ما يؤكد الاستقلال النسبى للعمل الفنى فى أداء دوره الخاص بمعزل عن أهواء صاحبه بمجرد خروجه من حوزته .

تبدأ أفول القمر بهذه العبارة الحاسمة كنصل السكين « كان كل شيء قد انتهى عند الساعة العاشرة والدقيقة الخامسة والأربعين . . . لقد احتلت البلدة ، وهزم المدافعون عنها ، وانتهت الحرب » . . . وهكذا يبدأ الكاتب قصته من لحظة دامية حزينة ، بل هى أعمق اللحظات جميعاً لحظة الهزيمة . وقد اختار جون شتاينبك منذ البداية شعباً مسالماً هادئاً مستقراً لم يعرف الحرب منذ قرون هو الشعب النرويجى . ويبدو لنا هذا الاختيار موقفاً إلى أبعد الحدود لأنه يؤكد لنا فى النهاية حقيقة هامة من أخطر الحقائق البشرية ، وهى أن « الغزو »

لا يقابل بالاستسلام من أكثر الشعوب هياماً بالسلام وابتعاداً عن روح الحرب ، وقد اختار شتاينبك لأحداث روايته بلدة صغيرة يعسكر الجيش الغازي في وسطها بلا جبال ولا غابات ولا أدغال . ويبدو لنا هذا الاختيار أيضاً موقفاً إلى أبعد الحدود ، لأن « الطبيعة » لم تشارك البشر في مقاومتهم للعدو ، بل استطاع البشر وحدهم أن يحيلوا حياة الغزاة بينهم إلى جحيم لا يطاق . واختار جون شتاينبك بعد ذلك شخصياته من الناس البسطاء الذين يمكن أن نلتقى بهم في هذه البلدة ومثلياتها : رئيس البلدية ، الطبيب ، خادم ، رئيس البلدية وزوجته ، عامل منجم وزوجته وأشباههم من أبناء الشعب المهزوم . وفي الجانب الآخر نجد : قائد الحامية التي استولت على البلدة ومجموعة من مساعديه العسكريين الذين تتفاوت رتبهم العسكرية وجاسوساً مدنياً واحداً مهد لهم السبيل للغزو .

ولا يعتمد جون شتاينبك إلى حدث روائي ضخم تلتور من حوله بقية « التفاصيل » لأنه يعتمد أولاً وأخيراً إلى هذه « التفاصيل » بعينها ليجعل منها الحدث الأكبر الذي يشغل بال الغزاة والمغزوين على السواء . وشتاينبك لا يؤسس بناءه الروائي على قطعة نادرة من الصخر الأثري لأنه يبحث أولاً وأخيراً عن المعدن العادي والمألوف في حياة البشر ، قوتهم وضعفهم جنباً إلى جنب . . حتى ينتهي إلى أن « الطبيعة البشرية » في ذاتها ترفض الضمير ، ولا يجب أن يقال إن هناك « طبيعة عبقرية » هي وحدها القادرة على مقاومة الأعداء ، تتمثل فيما نسميهم « أبطالاً » ينسج الخيال حولهم الأساطير . لقد حدد الكولونيل لانسر قائد الحملة موعداً للقاء رئيس البلدية أوردين ، ويستقبل جون شتاينبك هذا اللقاء بمزيج من « الإنسانية » التي تتبدى في قول الدكتور وينتر « نحن رائعون جداً . إن بلادنا تسقط في يد الغزاة ، وبلدتنا قد احتلت ، ورئيس البلدية على وشك أن يقابل الفاتح » ، ومع ذلك فالسيدة زوجته تأخذ بنحاق الرئيس المتخلص من بين يديها وتزع الشعر من أذنيه » ، بينما يضيف في نفس الصفحة قليلاً من « الرمز » حين يدخل الغرفة أحد الجنود تمهيداً لدخول القائد :

« لقد بدا وكأن شيئاً من الضوء الدافئ قد فارق الغرفة ، وحلت محله ظلمة طفيفة » . وقدم القائد إلى الرئيس أوردن كافة « الاحترامات » والمبررات التجارية والهندسية التي دعت إلى هذه « الزيارة » بصورة يعتذر عما حدث في بدايتها من « مظاهر » مؤلمة إذ قتل من جنود البلدة ستة وجرح ثلاثة وهرب الآخرون ، إلى أن أضاف : « وهذه المسألة كلها مهمة هندسية أكثر منها غزواً عسكرياً » ولهذا السبب يرى القائد الألماني الإبقاء على « السلطة المحلية » كما هي ؛ لأن الشعب يثق فيها ، وبالتعاون المتبادل يمكن أن تسير الأمور سيراً حسناً . ومن هنا يجيء الاقتراح بأن يتزل القائد وأركان حربه في قصر رئيس البلدية إمعاناً في كسب ثقة الشعب . وتذهب اعتراضات الرئيس أوردن أدراج الرياح : « . . . ولكن شعبي قد انتخبني . لقد رفعتني إلى هذه المرتبة وفي استطاعتهم أن ينزلوني » ، « إن شعبي لا يجب أن يفكر الآخرون له » ، « البلدة هي صاحبة السلطة » . ويصاب أهل البلدة بوقع المفاجأة فيما يشبه الدهول ، ولكن القائد المحنك لا يستسلم لهذا الوجه السلبي الذي يستهين به بعض مساعديه ، فهو يرى أن الهزيمة شيء مؤقت ، لا تدوم ، والاستماع إلى ما يتهامس به الأهالي خلف الأبواب أكثر جدوى . إنه يذكر الحرب الأولى وكيف أنه شاهد في بروكسل امرأة عجوزاً أعدم ابنها في حركة المقاومة « حتى إذا قتلناها آخر الأمر رمياً بالرصاص كانت قد قتلت اثني عشر رجلاً بدبوس قبعة طويل أسود » . ولم تتوقف بعد إعدامها حوادث القتل « وحين انسحبنا آخر الأمر أهلك الشعب التائبين ، وأحرق بعضهم ، وفقاً أعين بعضهم ، بل إن نفرأ آخرين صلبوا صلباً » . ولم يكد يتم ذكرياته حتى قاطعه نبأ هزه من الأعماق ، فقد قتل الكابتن بانتيك ، قتله أحد عمال المناجم . وهكذا — يقول لانسر — « تبدأ القصة من جديد . سوف نقتل هذا الرجل رمياً بالرصاص ونخلق عشرين عدواً جديداً » . ولقد تكاثر الأعداء يوماً بعد يوم حتى فارقت الدهشة والدهول عيون الناس . . . وكانت « آني » زوجة جوزيف خادم الرئيس أوردن رائدة العداء للغزاة ، وبدأت مقاومتها بإلقاء الماء المغلي على رموس الجنود من النافذة . وكانت

« مولى » زوجة ألكس العامل الذى أعدموه ، هى ثانية الرواد فى مقاومة الغزاة ، بدأت مقاومتها باغتيال الملازم توندر الذى ذهب إليها فى خلوة بقصد « الحب » ، كما بدأت المقاومة بتخصيص بيتها للاجتماعات السرية . وكان الرئيس أوردين هو أبرز شخصيات المقاومة التى ظلت فى الظل طيلة أحداث الرواية — من قبيل الخداع الفنى — حتى أعلنت النهاية أن هذا الرجل كان عقل الشعب وضميره ، وما إن اكتشف الغزاة سره حتى قادوه إلى المصير المحتوم . جون شتاينبك إذاً لم يركز الأضواء على فرد من الأفراد ، وإنما وزعها بالتساوى بين الجميع ، فقد شارك الشعب بأسره فى مقاومة المحتل ، كل فرد حسب موقعه من التخطيط الذى قاد المقاومة . . . ولربما يختلف دور الشعوب ، بعضها عن بعض ، كما يختلف دور الأفراد أثناء مقاومة أحد الغزاة . . . ولكن هذا الاختلاف لا يصنع « تمايزاً » بين شعب وشعب ، أو بين فرد وفرد ، وبالتالي — فى رأى شتاينبك — لا مجال للبطولة الفردية أثناء حركة المقاومة لأنها بطبيعتها حركة جماعية . وتتحول البطولة — فى أفول القمر — إلى بطولة جماعية ، بطولة الشعب المسلم الذى رفض أن يستسلم . ويرمز شتاينبك إلى هذه البطولة من عدة جوانب ، لا عن طريق الأنماط النموذجية ، وإنما عن طريق الشخصيات الحية التى تعيش المقاومة جنباً إلى جنب مع حياتها الخاصة . أى أنه يميل إلى « أنسنة » النموذج البشرى بدلا من نمطيته ذات البعد الواحد . إننا نتابع جوزيف خادم الرئيس أوردين فى حياته الخاصة مع زوجته آنى ، أى مع اللحظات العادية المألوفة ، كما نتابعها فى نفس الوقت باهتمام أكبر حين تثور آنى إذ يحكم العدو بالإعدام على ألكسندر عامل المنجم الذى قتل الضابط بانتيك . . . تقول لجوزيف :

— حسناً ، سترى . إذا مسوا ألكسندر بسوء فسوف يجن جنون الشعب . وسوف يجن جنونى . أنا لن أتسامح فى ذلك .

فسألها جوزيف :

— ما الذى ستفعلينه ؟

فقلت آنى :

— سوف أقتل بعضهم بنفسى .

فقال جوزيف :

— وعندئذ يقتلونك رمياً بالرصاص .

— فليفعلوا . أقول لك يا جوزيف ، فى استطاعة الأشياء أن تذهب إلى بعيد جداً . . أن يقضوا ساعات الليل كلها متجولين ، قاتلين الناس رمياً بالرصاص .

ولم يكن جوزيف فى كل تساؤلاته مجرد رجل يريد أن يعرف آراء زوجته ، بل كانت له هو أيضاً آراؤه الخاصة ، تلك التى قذف بها دفعة واحدة فى وجه آنى صارخاً : « الناس يتكثرون ، إنهم لا يريدون أن تغزى بلادهم . إن أشياء سوف تقع قريباً . افتحى عينيك جيداً . سوف تكون ثمة أشياء تقومين بها أنت » . هذا هو الرمز الأول فى الرواية ، ولكى يؤكد شتاينبك أكثر فأكثر أنها بطولة الشعب بأجمعه ، فإنه يصوغ موقف جوزيف وآنى من خلال التشابك المعقد بينهما وبين إعدام ألكسندر و بطولة مولى زوجته التى اغتالت الملازم توندر . إننا لا نستطيع أن نعزل الخيط الذى ينسج به الكاتب شخصية ألكسندر عن الخيط الذى ينسج به شخصية جوزيف ، كما أننا لا نستطيع أن نعزل هذين الخيطين عن خيطى آنى ومولى . . إن هذه الخيوط الأربعة تشكل فيما بينها نسيجاً واحداً يمكننا أن ندعوه بنسيج « الفئات الشعبية » المشاركة فى المقاومة من موقعها الخاص فى إطار الكفاح القومى ككل . أى أن هذا الرمز فى « أفول القمر » هو البعد الاجتماعى فى الرواية كما تصوره شتاينبك : إن هذه الفئة من فئات الشعب هى أكثرها صلابة وقدرة على الصمود ، لأنهم أصحاب المصلحة الرئيسية فى طرد الغزاة .

أما الرمز الثانى فقد مثله رئيس البلدية أوردين والطبيب وينتر . . إنهما من المواطنين الذين لا يفرطون فى شبر واحد من أرض الوطن ، ولكنهم يبذلون غاية الجهد للبحث عن « حل سلمى » يكفيهم عناء المقاومة المسلحة . أوردين

يرفض أن يكون رئيساً للمحكمة التي نطقت بالإعدام على ألكسندر ، ولكنه يتساءل عن الطريق الذي ينبغي عليه أن يسلكه لتحرير البلدة من المحتل الأجنبي ، وهو يكتفى في معظم الأحوال بكلمتين اثنتين « لست أدرى » . ويكاد الدكتور وينتر أن يصل إلى حافة اليأس حين يقول في صراحة قاسية : « ليس أمام الشعب أية فرصة للقتال . وليس قتالا أن يتصدى الإنسان للمدافع الأوتوماتيكية » . إن وينتر بهذه الكلمات لا يرفع الراية البيضاء ، وكذلك أوردن فإنه لا يستسلم ، ولكنهما معاً يعبران عن هذه الشريحة الاجتماعية من الطبقة الوسطى ، حيث تغزوها وقت الأزمات أفكار الشك وأحياناً اليأس . . . ولكن هذه الشريحة بعينها حين تفاجأ بالواقع الذي يخلق من إرادة الشعب في المقاومة أسلحة جديدة لم تخطر على بالهم من قبل ، فإنهم لا يقفون من المشهد الجديد موقفاً سلبياً ، بل هم يؤازرون حركة المقاومة ويتصدون أحياناً كثيرة لقيادتها . وهذا ما حدث بالفعل حين فوجئ « أوردن » ووينتر بأن غشاوة الذهول قد انجابت عن العيون وحل مكانها شيء كالغضب . . . وتكررت حوادث القتل السرى والعلنى لجنود الاحتلال ، وتكررت حوادث التخريب للسكك الحديدية والمنشآت العسكرية . . . وتبلورت — وهذا هو الأهم — في وجوه البشر وعيونهم معان جديدة لم تعرفها حياتهم السلمية فيما مضى . . . وحينئذ يتغير موقف أوردن من الكلمتين « لست أدرى » إلى قوله في وداع ألكسندر : « ألكس ، اذهب وأنت عالم أن هؤلاء الرجال لن ينعموا بالراحة . لا راحة لهم على الإطلاق حتى يذهبوا أو يموتوا » وهكذا نتابعه وهو « يتحرك » في الظلام من بيت إلى بيت ، ومن اجتماع إلى آخر . . . حتى زادت حوادث القتل وارتفعت نسبة التخريب المنظم ، وتحددت وسائل المقاطعة التامة للغزاة الذين أدركوا الشكل الجديد للمقاومة ، فراح بعضهم يهس « هذا الشعب الخفيف . . . والبناات الثلجات » حتى فقد أحد الضباط أعصابه واتهم نفسه بالهزيمة أمام هذا « الصمت » و « البغض » و « التجاهل » ثم انهارت الأعصاب تماماً وأخذ في الصراخ القريب من الهذيان : « هذا هو . إن العدو في كل مكان . كل

رجل ، كل امرأة ، وحتى الأطفال . ويفكر لحظة ويتأمل لحظات ويقهقهه في هستيريا لأن التقارير الواردة من الخارج تقول إن الشعوب تهتف لزملائه ، ولعل التقارير الصادرة من هنا إلى الخارج تردد نفس العبارات ، أما الحقيقة فإنها شيء آخر ، الحقيقة في عيون هؤلاء الناس المخيفين المتربصين في الثلج .

وهذا هو الرمز الثالث والأخير في قصة شتاينبك . الرمز الذي يشير به إلى التناقض الحاد بين إنسانية العدو والتزامه العسكري ، بين عقله وجدانه . . ونحن نلتقط هذا الرمز من الكلمات التي تشبه المونولوج الداخلي على لسان القائد « صاحب الذكريات » ومن الكلمات التي تشبه الهذيان وتبلغ حد الهستيريا عند الضابط الذي يجاهر علانية برغبته في العودة إلى الوطن « ويكون في مقدوري أن أدير ظهرى للناس من غير أن أخاف أذى ما » ، « فتحنا البلاد وها نحن أولاء خائفون .. فتحنا البلاد وها نحن أولاء مطوقون » ويصرخ مشدوهاً بحلم اجتراً على نومه رأى فيه « الزعيم » مجنوناً ، ويرسم شتاينبك مفارقة موحية إلى أبعد الحدود ، فيكون نصيب هذا الضابط بالذات ، القتل على يدى المرأة الجميلة التي أراد أن يحبها ، ولم تكن سوى مولى زوجة ألكسندر .

ولا تنهى القصة بانتصار أو هزيمة ، فقد آثر الكاتب أن يعلق أنفاسنا مع احتدام حركة المقاومة ، وأوردين يردد « لقد غزى شعبنا ، ولكنى لا أعتقد أنه قهر » بالرغم من أن قوات الغزو تنهت أخيراً إلى « تحركات » أوردين وبالرغم من أنها قررت اعتقاله كرهينة لعلها تخفف من وطأة المقاومة . ولكن وينثر الطبيب — اليائس فيما مضى — هو الذى يعلق على الموقف كله قائلاً : « إنهم يظنون لمجرد أن لديهم زعيماً واحداً ورأساً واحداً أننا نحن أيضاً كذلك . إنهم يعلمون أن عشرة رءوس تقطع منهم خليقة بأن تحطمهم . ولكننا شعب حر . إن عندنا من الرءوس بقدر ما عندنا من الناس ، وفي وقت الحاجة ينبع الزعماء بيننا كما ينبع نبات الفطر » . . وأوردين يعلم — ونحن معه — أن المصير الوحيد الذى ينتظر الرهائن هو الإعدام ، ولكنه يمضى في طريقه — حزيناً حقاً وآسفاً على دنو الأجل بهذه السرعة — يمضى قائلاً إن رئيس البلدية « فكرة » في خاطر

الرجال الأحرار ، وليس في ميسور أحد أن يلتقي القبض عليها « أنا رجل صغير » ، وهذه بلدة صغيرة ، ولكن يجب أن تكون ثمة شرارة في الرجال الصغار يمكن أن تنفجر إلى لهب » ، « الرجال الأحرار لا يستطيعون أن يبدءوا حرباً ولكن ما إن تشن الحرب حتى تم لهم القدرة على القتال في غمرة الهزيمة » .

وتلك هي القيمة الكبرى ، . والرئيسية ، التي يجند لها شتاينبك رموزه الثلاثة . . . وهي القيمة التي تتجاوز بشمولها معركة إحدى بلاد الرويج ، كما تتجاوز المعركة ضد النازي ، ذلك أنها تستمر في خيال البشرية وتاريخها رمزاً أبدياً لبطولة الإنسان في مقاومة القهر . . وهو ليس رمزاً مجرداً ، بل هو الرمز الشامل للرموز الثلاثة التي استخلصتها رواية « أفول القمر » من أرض البشر وواقعهم . وهو ليس رمزاً لأحد الأبعاد التي نسجها شتاينبك بدقة وإتقان ، وإنما هو رمز الأبعاد الثلاثة : الإنساني والقومي والاجتماعي ، وإن بلغت عملية النسيج درجة من المهارة لا تمنح بعداً واحداً فرصة الانفرد بالضوء المركز . والقصة — لهذه الأسباب — قد تكون روائياً هي قصة « المواكبة » لمقاومة أحد الشعوب ، لا تمهد أو تنبأ ، كما أنها لا تسجل أو تؤرخ . . ومع ذلك فإن قيمتها الكبيرة الباقية ، أنها استطاعت بعد أداء دورها السابق الذي حكم على مؤلفها بالإعدام في حينها من أجله ، أن تتجاوز الزمان والمكان وتمتلك القدرة على القيام بالأدوار الثلاثة في وقت واحد : فهي ما تزال تمهد الطريق للشوار ضد الظلم بما تحمله في طياتها من خبرات نضالية ، وهي تواكب مقاومة الشعوب ضد القهر الحديث كما واكبت مقاومة القهر القديم ، وهي تؤرخ لإحدى المراحل الدامية في تاريخ الإنسان .

* * *

على غير هذا النحو يعالج أندريه مالرو هذه القضية في روايته الملحمية « الوضع الإنساني » فهو إذا كان يشترك مع شتاينبك في اصطناع تلك المسافة الموضوعية التي تفصل الكاتب عن خامدة التجربة — حيث تدور أحداث « الوضع الإنساني » في الصين ، كما دارت من قبل أحداث « أفول القمر » في

الرويج - فإن مالرو يعود فيختلف مع شتاينيك . أشياء كثيرة . هو حقاً يوزع أضواءه بالتساوى على الأبعاد الثلاثة الكبرى : الإنسانية والقومية والاجتماعية ، وهو حقاً لا يصوغ على طول الرواية بطلاً فرداً يعيش وسط الأحداث كمحور وحيد . ومع هذا فهو يتناول البعد الإنساني بمنظار جديد ، لا يبحث من خلاله على ما هو مجرد وعام ومشارك بين البشر جميعاً ، يتجاوز به الإنسان حدود الزمان وأسوار المكان ، بل هو يبحث عن « إنسانية الإنسان » من خلال تجربة الفرد الموعلة في الذاتية والتخصيص . من هنا لا يميل مالرو إلى تحريك الجماعات بكاميرا سينمائية ، وإنما يميل إلى التوقف عند فردٍ من الأفراد - لا يأتي بطولات خارقة عن العادي والمألوف - ويحاول جاهداً أن يستكشف أعماق هذا الفرد بأن يضعه في « موقف » وبمعنى أدق في « تجربة » . . . هكذا نراه يضع « تشن » في تجربة مع الموت ، ويضع « كيو » في تجربة مع الحرية الشخصية ، ويضع جيسور في تجربة مع الألم . . . بل إنني أذهب إلى بعيد وأقول إن مالرو لم يكتب « الوضع الإنساني » عن المقاومة الصينية ، ولم يكتبها « للمقاومة » ، وإنما كتبها « في » المقاومة . . . أى أن المقاومة عنده كانت « التجربة الشخصية » للأفراد ، ولم تكن قط المادة الخام . كانت المقاومة هي « المرأة » التي وقفت عندها كل شخصية من شخصيات الرواية ، طويلاً أو قليلاً ، مباشرة أو بصورة غير مباشرة ، على مسافة بعيدة أو قصيرة ، من زاوية تظهر صفحة الوجه الجانبية أو من مواجهة أمامية تظهر الوجه كاملاً . . . إلى غير ذلك من الأوضاع التي اتخذها كل منهم تجاه المرأة وفق ظروف عديدة أسهمت في تكوينه وفي وقفته أمام المرأة . ولكنها امرأة من نوع خاص ، هذه التجربة التي يدعونها المقاومة ، فهي لا تصور السطح الخارجي ، وإنما تلتقط أدق الشعيرات الدموية الصانعة للكائن ، والحالقة لمساره في هذا الوجود ، وسرعان ما يتبين لنا أن هؤلاء الذين بدوا لنا في سلوكهم اليوم أفراداً عاديين لا يأتون شيئاً غريباً غير مألوف ، يتبين لنا جوهر بطولتهم « الإنسانية » ومعدنهم النادر غير المألوف . ومالرو يقول لنا في هذا الصدد ، إن البطولة ليست امتيازاً

لطائفة من الناس دون غيرها من البشر ، ويردف أن البطولة في ذاتها ليست هدفاً يسعى الناس وراءه . . وإنما البطولة هي التي تسعى وراء البشر ، تلاختمهم في حياتهم وموتهم ، في مختلف ألوان المتعة والألم . . ولكن هذه الملاحقة لا تثمر في كل فرد ، وفي كل لحظة ، وفي كل تجربة ، بطولة من البطولات . وإنما يتعين أن تكون هناك مجموعة من الشروط الموضوعية التي تخلق البطولة ، مهما تناقضت النتائج مع الأسباب ، ومهما أدى هذا التناقض إلى خلق أبطال رغم أنوفهم ، أو حرمان آخرين من بطولة يستحقونها . ومهما أدى هذا التناقض أيضاً في أحيان كثيرة إلى تمزيق البطل والانهاء بقصته إلى نوع من البطولات التراجيدية .

و « الوضع الإنساني » هي ملهمة النهاية التراجيدية الحادة للنضال الشيوعي في الصين إبان المرحلة التي انحرف فيها الحزب انحرافاً يسارياً مدمراً ، وهي المرحلة التي يؤرخ لها بعام ١٩٢٧ . وكان مصدر هذا الانحراف هو الإصرار على تحقيق الثورة الاشتراكية في ظل مناخ سياسي واقتصادي واجتماعي لم يتهيأ بعد إلا للثورة الوطنية . . وهي الثورة التي شارك فيها الشيوعيون ، ولكنهم لم يكونوا وحدهم ، وإنما شاركهم حزب تشانج كاي تشيك المعبر عن البرجوازية الصينية التي تناقضت مصالحها حينذاك مع مصالح الاستعمار . وحين أحس الحزب البرجوازي بأن الشيوعيين يهدفون إلى تصفية البرجوازية أثناء تصفية الاستعمار ، باغتهم تشانج كاي تشيك بمذبحة أسطورية في « شنغهاي » قضت عليهم جميعاً . ومالرو لا تعنيه تفاصيل هذه المذبحة في كثير أو قليل ، وإنما يعنيه هذا التشابك المعقد الذي أدى إليها ، وانعكاسات هذا التعقيد على وجدان الأفراد الذين وهبوا حياتهم من أجل « الصين » المستقلة ، والاشتراكية في آن واحد .

وعلى النقيض من « أفول القمر » ، حيث يميل كاتبها إلى نوع من التبسيط ، يلجأ مالرو في « الوضع الإنساني » إلى نوع من التركيب . . وبصورة عامة يمكن أن يقال إن أحداث المقاومة البطولية في هذه الرواية تدور بين فريقين : الأول هو الكتل البشرية الرابضة خلف مصانع النسيج « أولئك الذين يعملون

منذ طفولتهم ست عشرة ساعة يومياً . . شعب من القروح والعايات والبطون الجائعة » . . ومع ذلك تألفت منها معظم قوات الثورة التي تنبض بانتفاضة شعب متربص . . والفريق الثاني يتكون من الأحياء الغنية التي تحولت على أيدي رجال المال الفرنسيين واليابانيين « أخطاراً تهدد ، وحواجز وجدران سجن ممتدة لا نوافذ فيها » . . ومالرو لا يضع الفريقين في مقابل بعضهما البعض منذ البداية ، بل هو لا يجعل المعركة الرئيسية في الرواية تدور بينهما . . ذلك أنه يعالج المسألة القومية في مواجهة المسألة الاجتماعية ، كما يعالج كليهما في إطار الجوهر الإنساني العميق للأفراد والجماعات التي تشكلت منها أنسجة البناء الدرامي في « الوضع الإنساني » . . بل إن عنوان الرواية قد اختير بتمهل عظيم وإمعان للفكر ، لأنه يكاد أن يوجز العمل الفني في كلمتين فاصلتين . . فالوضع الإنساني للشخصيات الرئيسية في جانب المقاومة ، هو الذي يحدد المسار التفصيلي للمأساة التي وقعت عام ١٩٢٧ . . إن تشن وكيو وكاتوف يصوغ كل منهم مأساته الخاصة ، التي لم تتناقض لحظة واحدة مع المأساة الشاملة . ولا يتوقف مالرو عند شخصية بعينها توفقاً يريبك في أنها « قد تكون البطل » . . كيو مثلاً ، هو المناضل الشيوعي الذي تعرف اللجنة المركزية تفاصيل خططه كلها ، ولكن بالأرقام ، أما هو فقد كان يحيا هذه التفاصيل ، وكانت المدينة — شنغهاي — تسرى مسرى الدماء في عروقه « وكأن مواطن ضعفها هي جروحه الخاصة » . وتشن فقد إيمانه الذي فصله طويلاً عن الصين وعزله عن العالم ، ثم فهم أن كل شيء يمكنه أن يمضي على نحو يجعل هذه الفترة من حياته « مدخلا إلى معنى البطولة » فالعمل السياسي كان يبت في عزله معنى ، و « إحساسه البطولي كان بالنسبة إليه بمثابة نظام يفرضه على نفسه لا تبريراً للحياة » . وكاتوف شارك في أحداث ١٩٠٥ في روسيا ثم أفلت بأعجوبة من المقصلة ، ولم ير في وجوده أية دلالة إذا لم يستأنف نشاطه الثوري في بلد كالصين . ولم يضع الكاتب في مقابل هذه الشخصيات المناضلة جيشاً غازياً يمكنك أن تتخذ منه موقفاً صارماً محددًا منذ البداية ، وإنما هو يؤثر أن يضع في

أدب المقاومة

طريقك وطريق هذه الشخصيات نموذجاً للرأسمالي التقليدي هو « فيرال » السمسار الفرنسي لبنوك واتحادات المال . وهو الرجل الذي لا تعنيه الصين إلا في كونها « الحاضر » الذي يؤهله في « المستقبل » لكرسي الوزارة في باريس .

ويبدأ تشن حياته الروائية عند مالرو باغتيال أحد السماسرة في فندق ، ليأخذ من جيبه تفويضاً بالحصول على أسلحة من سفينة راسية على الشاطئ ومحملة بالذخيرة ، وذلك لاستخدامها في المقاومة المشتركة مع الكومنتانج ، من أجل الحرب الوطنية . وينجح تشن في أول جريمة قتل ارتكبها في حياته . . وتسرى في أوصال الرواية كلها قشعريرة الشعور بالموت كلما تجسدت تفاصيل هذا « النجاح » القاتل . . وأمسست العلاقة بين تشن والموت ، أشبه ما تكون بالعلاقة بين كائن وكائن حتى إنه تعمد أن « يضادف » الموت أكثر من مرة فأخفق « كانت شرايين الدماء تصب كالقنوات في العاصمة حيث يتقرر مصير الصين » . . ومع هذا لم يمت . وحانت الفرصة كالمعجزة إذ تناقص الشيوعيون مع الكومنتانج ، واتخذ تشن قراراً شخصياً لا رجعة فيه ، أن يقتل تشانج كاي تشيك بالرغم من التقاليد الشيوعية المعادية للاغتيالات الفردية . . لقد أحس في لحظة أن القضية العامة تقاطعت مع قضيته الشخصية في نقطة حادة لا يبلغها المرء إلا مرة واحدة في حياته . لذلك اختار أن يلقي بنفسه تحت العربة التي تقل تشانج كاي تشيك ، ويموت . . ولكن دون أن يكون الجنرال في العربة . . هذه المرة بالذات ! وتلك هي المفارقة القاسية التي خطط لها مالرو - في رسم هذه الشخصية - المفارقة التي تحقق له النجاح في القتل حين لم يكن في حاجة إليه ، ثم تحقق له الفشل في المرة الوحيدة التي كادت أن تعطى حياته معنى . . وهكذا تشيع في طول الرواية وعرضها رائحة « عدمية » تنسجم مع النهاية الفاجعة للثورة الصينية آنذاك . . فقد انتهت حياة كيو انتحاراً في معسكر الاعتقال ، كما انتهت حياة كاتوف رميّاً بالرصاص في معسكر الإعدام . . ولم يكن من شك في أنهم هالكون جميعاً ، غير أن الشيء الجوهرى هو

ألا يكون هلاكهم عبثاً .. هذا هو المضمون الحقيقي للرواية ، إذ أن خاتمتها ليست في تبدد إحدى الموجات الثورية وهلاك بعض الأشخاص ، وإنما تكمن هذه الخاتمة في بقاء الصين شامخة فوق كل النكسات حتى إن مالرو يتنبأ عبر السنين بما ستكون عليه في المستقبل — الذي أصبحت عليه بالفعل — فيعقد لا مشهداً للرأسماليين الفرنسيين في باريس بقيادة الوزير وفيرال ، حيث يرجحون نهاية تشانج كاي تشيك وانتصار الاشتراكية ، وبالتالي نهايتهم أيضاً . ويؤكد الكاتب هذا المعنى ثانية حين يدفع هماريش إلى القول « في الماضي بدأت أحيا حين خرجت من المصنع ، أما الآن فقد بدأت أحيا حين دخلته . وهذه هي المرة الأولى في حياتي التي أعمل فيها ، وأنا أعرف لماذا أعمل ، لا منتظراً في صبر أن أموت » كما كانت حالته في الماضي « ولقد مرت الثورة الآن بمرض رهيب ، ولكنها لم تمت » .. كان مرض الطفولة اليساري الذي ندعوه بلغة السياسة « انحرافاً » ويراه مالرو تجسيداً موضوعياً أميناً « للوضع الإنساني » الذي كانت عليه الصين حتى إن أحدهم كان يبرر ما قام به تشن قائلاً : « إن اغتيال الديكتاتور هو واجب الفرد نحو نفسه ، وينبغي فصله عن العمل السياسي الذي تحدده القوى الجماعية » .. فإذا كان الحزب يسارياً ، فقد كان تشن على يسار الحزب ، ومعنى ذلك أن شيئاً ما أكبر من الانحراف الأيديولوجي — وهو عنوان هذه الرواية ورمز البطولة فيها — كان يؤدي دوره بمهارة بالغة حتى تبدو للبعض وكأنها « القدر » وللبعض الآخر وكأنها الحتمية ، ولكن مالرو يراها « المصير » البشري الذي يتجذر في الفرد منذ مولده ونشأته وتطوره ، إلى أن يموت . لهذا لم تكن البطولة في « الوضع الإنساني » بطولة الأفراد ، ولم تكن قط بطولة الجماهير — فقد انتكست الثورة — وإنما كانت بطولة الصين كحضارة ، أو بصياغة مختلفة ، كانت بطولة الروح الصينية . ولعل رمز هذه البطولة لم يكن واحداً من الذين ماتوا ، من الذين قاوموا ، وإنما كان واحداً من الذين انزروا في سماءات عليا من التجريد والتصوف ، هو جيسور — والد كيو — الذي كان يقول لهؤلاء « الذين اختاروا فعلاً » : « إن الماركسية ليست

مذهباً ولكنها إرادة . . ولا ينبغي أن تكونوا ماركسيين لكي تكونوا على حق . . وإنما لكي تنتصروا دون خيانة لأنفسكم . . إن رمز البطولة في قصة المقاومة الصينية هو أيضاً ما تعبر عنه امرأة أحب زوجها حتى الموت — هي زوجة كيو — في كلماتها إلى جيسور . . وحتى الآن ، بعد أن هزمتنا سياسياً ، وأوصدت مستشفياتنا ، تتكون جماعات سرية في الأقاليم جميعاً . . وان ينسى رجالنا أبداً أنهم يقاسون من أجل قضية بشر آخرين ، لا بسبب حياتهم السابقة . وقد كنت أقول : لقد استيقظوا واثبين من نوم ران عليهم ثلاثين قرناً ، ولن يعودوا للنوم مرة أخرى . وكنت أقول أيضاً إن أولئك الذين منحوا وعيهم بالثورة إلى ثلاثمائة مليون بائس ، لم يكونوا ظلالاً كالشبح العابرين . . ولو أصابهم الهزيمة ، أو التعذيب . . ولو أصبحوا أمواتاً . . أجل . . إن الناس لا يساوون إلا ما أمكنهم أن يغيروه ، على حد تعبير مالرو . وتنتهي رواية « الوضع الإنساني » بمشهدين كاملين ، أولهما للرأسماليين الفرنسيين ، وثانيهما لجيسور والد كيو وماي زوجته . وهما الشاهدان اللذان يضعان الكلمة الأخيرة لمالرو . وهي الكلمة التي تقول إن التناقض الحقيقي في الصين حينذاك ، هو التناقض بين الشعب في مجموعه ، والاستعمار الأجنبي . وإنه إذا كان الشيوعيون قد أخطأوا برفع شعارات يسارية أثناء حرب وطنية ، فإن تشانج كاي تشيك قد سلم بلاده للمستعمر حين سفك دماء الشيوعيين دون أن يتمكن من اغتيال الشيوعية . ويلمح مالرو إلى تسرب الدولار الأمريكي في إشارة واعية بما سيكون عليه الغد :

على أن رمز البطولة في « الوضع الإنساني » لا يقتصر على « شكل » المقاومة في خطوطها اليسارية والوطنية ، وإنما يتجاوزه إلى المسألة الأكثر شمولاً ، وهي اللقاء الحميم بين القضية الشخصية والقضية العامة . . مهما أدى هذا اللقاء — في المدى الطويل وخلال منحنيات الثورة ومنعطقاتها — إلى نهاية تراجمية حادة هي انعكاس للمأساة الكبرى . . ليس انعكاساً تلقائياً ، وإنما نتيجة التفاعل المعقد بين التجربة الشخصية في حياة تشن أو كيو أو كاتوف ،

وبين التجربة الثورية في حياة الصين . ولعل نفاذ البصيرة لدى مالرو ومقدرته الكبيرة على فهم الصين ومشاركته العملية في المقاومة الصينية هي التي رفعت روايته إلى مستوى النبوة ، فقد ولدت الصين الاشتراكية ، وانطوى تشانج كاي تشيك نهائياً تحت جناح الاستعمار . كما أنها ارتفعت إلى مستوى التاريخ لأنها تعد أخطر الوثائق الفنية عن تلك المرحلة الدامية في تاريخ الصين الحديث . وهي إذا كانت قد ركزت الأضواء على البعد القومى فى المأساة ، فإنها قد تناولت البعد الاجتماعى فى صراعه البطولى بين إنسانية الأفراد، وصينية الصين ، أو بين جوهر الإنسان الفرد ، وبين روح الصين وحضارتها .

* * *

تشابه « أفول القمر » مع « الوضع الإنسانى » فى تلك المسافة الموضوعية التى يصطنعها الكاتب حين يستمد خامته الفنية من بيئة غير بيئته الأصلية ، فقد سجلت الأولى كفاح الشعب الرويجى ضد النازى ، وسجلت الأخرى كفاح الشعب الصينى ضد الاستعمار وكارثة الانقسام التى شرخت صفوف المقاومة . . ويختلف هذا اللون من القصص عن الأعمال التى تتخذ من « الفرد » خامه لها ، وبخاصة إذا كان هذا الفرد ينتمى إلى نفس البيئة التى ينتمى إليها الكاتب . فالقصة التى تتناول موضوع المقاومة من خلال الجماهير ، كما هو الحال عند شتاينبك ومالرو ، تختلف عن القصة التى تتناول هذا الموضوع من خلال فرد من الأفراد . وقد عمدت إلى اختيار قصتين من أديين مختلفين ، لتوضيح هذا الخلاف من ناحية ، ولإستكشاف رمز البطولة فى هذا النوع من القصص من ناحية أخرى . والقصة الأولى للكاتب السوفييتى المعاصر ميخائيل شولوخوف صاحب « نهر الدون ينساب فى هدوء » و « الأرض العذراء » . وقصته هذه التى نتناولها بالتحليل تندرج فى باب الرواية القصيرة ، وهى قصة « مصير إنسان » . يقدم لها شولوخوف بهذه الكلمات « تهمنى أقدار الناس العاديين فى الحرب الماضية . وجندينا قد أثبت فى أيام الحرب الوطنية أنه بطل . إن العالم كله يعرف الجندى الروسى وبسالته وصفاته النضالية ولكن هذه الحرب أظهرت جندينا فى ضوء آخر تماماً . . . »

والقصة التي تكاد في بعض مقاطعها أن تتحول إلى قصيدة ، هي هذا « الضوء الآخر » الذي أبرز الإنسان السوفييتي - لا الجندي وحده - في صورة جديدة تماماً . كان أندريه سوكولوف مجرد سائق بسيط أحب فتاة وتزوجها وأنجب منها فتى وبتين حتى أقبلت نيران الفاشية فطلب للتجنيد ، وظل يقاتل في الجبهة حتى مايو من عام ١٩٤٢ ، حيث تم أسره في لحظة لم يتوقع فيها أن يؤسر ، فقد نفذت الذخيرة فجأة من بطارية المدفعية التي يتبعها ، فطلب منه قائد السرية أن يسرع به حتى يصل إلى مقر مجاور للفرقة . . وصنع أندريه المستحيل ، ولكنه أسر بدلاً من أن يصل . وسبق مع الآلاف المؤلفة من الروس إلى معسكرات العمل والتعذيب في ألمانيا . وفي المعتقل بدر منه احتجاج على الحيز الذي يقوم بحفره الفرد الواحد كمقبرة لزميله حين يموت . ونادى عليه الضابط الألماني : « أندريه سوكولوف الأسير رقم ٣٣١ انتهت آلامك » وعقد العزم على أنه سيموت . ومرت به نفس اللحظات التي عاشها حين أسر فقد ظن نفسه حينذاك من الهالكين . تذكر زوجته التي دفع بها لحظة الوداع فقد تشبث بأهدابه وراحت تولول صارخة أنها لن تراه ثانية . وتذكر الأطفال الصغار وهم واجمون لا يفهمون شيئاً مما يجري من حولهم . وتذكر الجيران . وتوقفت ذكرياته فجأة عندما تنبه إلى أن الضابط الألماني يساومه على شرفه العسكري ، ويطلب منه أن يشرب معه نخب انتصار النازي . وتصلبت نظرات أندريه على الضابط العدو في كلمة واحدة ترادف الموت ، هي : كلا . رفض سوكولوف أن يركع ، أن يساوم ، أن يحيا بلا كرامة ، لأن كرامته توحدت بالدم مع كرامة وطنه . ومن قبيل السخرية « كافأه » الضابط الألماني بالخبز والخمر فأخذه ووزعه على زملائه الأسرى . واستدعى ذات يوم ليعمل سائقاً بين برلين وبوتسدام يحمل في عربته أحد الضباط الألمان . ونصل إلى مدينة بولتسك فأنشع مع الفجر مدفعيتنا ، هذه أول مرة منذ عامين أسمع فيها موسيقاها . . هل تعلم يا أخي أن قلبي يخفق لها : أيام كنت أعزب ، حينما كنت أذهب لأغازل إيرينا ، لم يكن قلبي يخفق في مثل هذه القوة . . لقد واثته فرصة

الهرب إذاً ، ولكن هل يهرب وحده ؟ واستطاع بعد جهد وتخطيط محكم أن يصل إلى حدود الجبهة الروسية ومعها هذه « الهدية » الثمينة : الضابط الألماني الذي كان يعمل معه ، مقيداً في حالة إغماء وقد جرده من سلاحه . وحصل أندريه على وعد من الكولونيل بوسام تكريماً له على بطولته . ولكن القصة لم تنته بعد . لقد كان الوسام الأكبر أن يعود بعد غيبة سنوات طويلة إلى زوجته وأولاده ، فلم تكن قد فارقت عيناه بعد صورتهم لحظة الوداع . غير أن الحرب إذا كانت قد منحته وسام البطولة فإنها قد ضنت عليه بالوسام الآخر . ذلك أن « الألمان قد قصفوا في يونيو من عام ١٩٤٢ مصنع الطائرات وأن قنبلة كبيرة سقطت على منزلي وكانت إيرينا والبتتان فيه . . وانفجرت في موضع المنزل هوة ضخمة » أما ابنه أناطولي فقد كان في المدينة أثناء الغارة الجوية ، وعاد في المساء فنظر إلى الهوة ورحل على الفور . . « وقبل أن ينصرف قال للجار إنه سيذهب للتطوع في الجبهة » وهكذا — يقول أندريه سوكولوف — : « كان لي أسرة وبيت وأنفقت السنوات الطويلة حتى جمعتهما وإذا هما يتلاشيان في ثانية وأصبح وحيداً » ذلك أنه في المعتقل كان يتوجه كل مساء إلى إيرينا والأولاد في حديث طويل يقول لهم فيه إنه سيعود لأنه صلب العود وقادر على التحمل « إذاً فقد كنت أتكلم طوال هذين العامين مع أموات » . ولا يختم شولوخوف — عند هذا الحد — قصته ، بل قصيدته ، وإنما يجسد لعيوننا مشهدين : أحدهما للمكان الذي عاشت فيه أسرة سوكولوف ، حفرة هائلة يملؤها ماء صديء تحف بها حشائش سيئة ويرين عليها صممت كصممت المقابر « لم أستطع البقاء هناك ساعة واحدة وأخذت القطار في اليوم ذاته عائداً إلى فرقي » أي أنه كان صورة ثانية للابن الذي نظر إلى الحفرة وأسرع إلى الجبهة . أما المشهد الثاني فلم يكن مشهداً بشرياً ، وإنما كانت الغيوم لاتزال تتابع طوافها وأشرعتها البيضاء « ومع ذلك ففي تلك اللحظات من الصممت الحزين بدت لي بغير الصورة التي كانت تبدو لي فيها من قبل ، تلك الدنيا الشاسعة الأرجاء المهيثة لإنجازات الربيع العظيمة ، لانتصار الحياة الأبدى على الموت » . هذان المشهدان يلخصان « مصير

الإنسان « من وجهة نظر شولوخوف ، من وجهة نظر «تضاد الحياة» وصراعاتها
اللانهاية . لهذا السبب تكاد تنتهي القصة حين وصلت إلى أندريه رسالة من الجبهة ،
من ابنه « الرائد أناطولي » ، ولكن اللقاء لا يتم ، والقصة أيضاً لا تنتهي ، فقد
لحق الضابط الشاب مصرعه ذلك الصباح في مركز بطاريته « كانت آخر فرحة
لي وآخر أمل » . . تلك هي صيحة الأب سوكولوف قبيل الخاتمة بقليل ، ذلك
أن الفرصة لم تضع ، والأمل لم يذهب . . الأمل هو ذلك الطفل الذي التقى
به عند باب أحد المطاعم ، مرة واثنين وثلاثاً ، وأخيراً جرؤ على أن يحمل
الطفل من فوق الرصيف ويأخذه إلى البيت ، إلى الصحبة التي اختارها من بين
الناس جميعاً : جاره وزوجته التي لم تنجب « كان الولد كثير الحركة ولكنه
في بعض الأحيان يهدأ فجأة ويغرق في التفكير ، ثم ينظر إلى من خلال أهدابه
الطويلة المثنية إلى أعلى ، ويتهد . أمثل هذا العصفور الصغير يعرف التهد ؟
أهذه أشياء لمثل سنه ؟ وأسأله : أين أبوك يا فانيا ؟ فيهمس : قتل في الحرب .
وأملك ؟ قتلها قبله في القطار ونحن فيه » . نفس القصة التي كان يمكن لأناطولي
أن يحكيها لو أنه عاش ، وأبوه هو الذي مات . . ولكن شولوخوف أراد أن ينسج
قصة مغايرة ، أراد أن يجسد رمزاً جديداً للبطولة في قصة المقاومة الروسية . .
الرمز القائل بأن « مصير إنسان » ما لا تحدده المقدمات المعروفة سلفاً ، فلم
يمت أندريه رغم وجوده في خط النار وماتت أسرته وهي في بيتها آمنة . . ومات
أناطولي والقوات الروسية تدق على أبواب برلين أجراس النصر ، والتقى أندريه
سوكلوف بالطفل الصغير ، والغيوم السوداء تظلل عينيه بلون الحفرة الجهنمية
التي تسكن في قاعها إيرينا والبنتان . . التي برمز البطولة في المقاومة السوفييتية ،
وهو « الاستمرار » الذي يتولد من الحياة والموت معاً ، من اضطراع ما هو
سلي ، وما هو إيجابي في حلبة واحدة هي الوجود . . هذا الرمز أيضاً هو الإجابة
على كلمات شولوخوف الأخيرة « يتيان ، حبتان من رمل قدقهما زوبعة
الحرب بقوة لا مثيل لها إلى الغربة . . ماذا ينجيئ لهما الغد ؟ » . . وهكذا لم تنته
قصة — بل قصيدة — « مصير إنسان » بحياة أو موت ، لا بماض أو بمستقبل ،

وإنما «بالاستمرار» . . كانت هناك بغير شك نهايات عديدة مغرية للكاتب أن يختتم بها عمله الفني ، أن ينتهي مثلاً بعودة أندريه بطلاً من الأسر النازي «فنصفق للبطولة» ، أو أن ينتهي بمقتل زوجته وطفليته «فتتطهر بالمأساة» أو أن ينتهي بذهاب ابنه إلى الجبهة «فنصفق للجيل الجديد» أو أن ينتهي بموت هذا الابن على أبواب النصر «فننعي الفرد ونهتف للقضية العامة» . . لم يرد شولوخوف أن ينتهي بالقصة باستقرار أحد طرفي الصراع «الحياة أو الموت» وإنما شاء أن يجمع الشيخ بالطفل في دوامة البحث عما يخبئه الغد ، أو في غمرة العلاقة الدينامية بين أطراف الوجود ، في غمرة «الاستمرار» وهو السمة البارزة في المقاومة السوفييتية ، ورمز البطولة فيها .

أما القصة الثانية التي تلتقي مع قصة شولوخوف من حيث اعتمادها على «الفرد» كخامة فنية — دون أن ترمز إلى بطولة فردية بعينها — في حيز ضيق يدعو النقاد بالرواية القصيرة ، فهي قصة «صمت البحر» التي يراها البعض أشبه ما تكون «بقصة قصيرة» طويلة ، منها إلى «رواية» قصيرة . وهي القصة التي كتبها رسام فرنسي اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً أثناء المقاومة الفرنسية هو «فيركور» وقد كتبها في أكتوبر عام ١٩٤١ ولكنها نشرت في مطبوعات «منتصف الليل» السرية بباريس في العام الذي يليه . والقصة تناقش «مصير الإنسان» الذي سبق أن ناقشه شولوخوف ، ولكن من وجهة نظر «فرنسية» . وقد تعمدت أن أقول من وجهة نظر فرنسية لا من وجهة نظر فيركور ، لأنني أكاد أراها ظاهرة مشتركة بين كتاب وشعراء المقاومة الفرنسية ضد النازي في الحرب العالمية الثانية ، وهي ظاهرة الدفاع عن «الروح الفرنسية» التي نلاحظها في وضوح كاف في أشعار أراجون ، وربما هي التي دفعت كاتباً كمالرو أن يجعل من ملحمة الروائية دفاعاً عن «الروح» الصينية . أي أن خط الدفاع الأول في جبهة المقاومة عند الفرنسيين ، هو ما اصطلاح على تسميته بالروح أو الفكر أو الوجدان ، وهو أيضاً ما يميل بعض النقاد إلى تسميته بجوهر الحضارة والإنسان والتاريخ . الدفاع عن هذا الجوهر هو النغمة الرئيسية في كتابات

المقاومة عند الفرنسيين سواء كتبوا عن مقاومتهم هم كما فعل فيركور في « صمت البحر » أو كتبوا عن مقاومة الآخرين كما فعل مالرو في « الوضع الإنساني » .

وفيركور على النقيض من شولوخوف لا يركز الأضواء على إحدى شخصيات المقاومة كالجندي أندريه سوكولوف ، وإنما يركز هذه الأضواء على إحدى شخصيات العدو ، وهو ضابط من قوات النازي نزل ضيفاً على أسرة فرنسية وفق النظام الذي فرضه الألمان على بعض الأماكن التي قاموا باحتلالها واشتدت فيها حاجتهم إلى مساكن معقولة للضباط . ولا يختار فيركور شخصيته الرئيسية من صفوف الأعداء فحسب ، بل هو يختارها شخصية محبة جديرة بالتعاطف ، فالضابط شاب وسيم ومهذب ومثقف ويهوى الموسيقى بل يؤلف فيها ، لا يثقل على الأسرة التي « استضافته » بما يشعرها أنها في حالة « غزو » ، بل حاول جاهداً أن يبدو في ثياب الضيف العابر . وكانت الأسرة مكونة من شيخ قارب النهاية وابنة أخته الشابة التي لا تتوقف عن شغل الصوف . ظل فرنر فون أبرناك كل مساء يحكي لهما شطراً من قصة حياته دون أن تبدر منهما أية بادرة تشير إلى أنهما يسمعانه . كان يحب فرنسا منذ الصغر ، وكان يؤمن بأن الحرب بين البلدين ستنتهي إلى أن تمنح ألمانيا فرنسا حريتها ، وأن تمنح فرنسا ألمانيا رقتها وعدوبتها ، وأن يتصادق الشعبان ، وتتدعم بينهما أواصر الثقة والتعاون المشترك . ولكن الشيخ والفتاة لم يعيراه أدنى التفات ، فكان يغادر الصالة التي يجلسان فيها إلى جانب المدفأة بالعبارة التقليدية : « أتمنى لكما ليلة سعيدة » ، وبتوجه إلى غرفته في صمت و « تطاول الصمت » وتحول شيئاً فشيئاً إلى صمت كثيف مثل ضباب الصباح ، صمت كثيف وراسخ ، فسكون ابنة أخي ، وسكوني أنا أيضاً بلاريب ، كانا يثقلان هذا الصمت ، ويحولانه إلى رصاص » كما يقول الشيخ في روايته للقصة . وبدأت الدلائل تقول إن هذا الصمت يتبلور في موقف صارخ يشعر نحوه الضابط بالاحترام ، ولكنه لا يملك في نفس الوقت أن يترك نفسه يموت في صمت البحر الغاضب الخفيف . تلك هي الروح الفرنسية التي اكتشفها من قبل في عشرات الكتب واللوحات

والأنغام . . تلك هي الروح التي تعبر عن صمودها الشامخ بالصمت القاتل . واضطر لأن يعترف لهما جهاراً : « لا يمكن لفرنسا أن تسقط بإرادتها بين ذراعينا المفتوحين دون أن تحس بأنها قد أضاعت كبرياءها الخاص » ، ولم تذب كرات الصمت الجليدية . . واستأذن منهما في السفر إلى باريس لمدة أسبوعين ، شعرا خلال هذه الفترة القصيرة - وبصورة مفاجئة - أنهما يتحاشيان الاعتراف الشجاع بمودة عميقة تجاه هذا الرجل الغريب . ولكنه عاد ، عاد أكثر غرابة مما كان عليه فيما مضى ، عاد محزوناً معصور الفؤاد . وبعد أن كان الشيخ والفتاة يخفضان بصرهما كلما شاهداه ، بدا هو منذ أن عاد « يخفض بصره إلى الأرض » . لقد اجتمع بزملائه في باريس ، ومن بينهم أخاه الذي كان يكتب الشعر فتحول على يدي النازية إلى وحش « مخلص ومقتنع » وهذه هي المأساة في رأي فرنر . لقد قالوا له في باريس : هل تتصور أننا سنترك فرنسا « تنهض » على حدودنا مرة أخرى ؟ كلا « نحن لسنا موسيقيين » . « إن السياسة ليست حلم شاعر . لماذا ترانا أشعلنا الحرب في اعتقادك ؟ من أجل ماريشالهم العجوز ؟ وضحكوا أيضاً : نحن لسنا مجانين ولا معتمهين ، إن الفرصة أمامنا للقضاء على فرنسا ، وسنقضي عليها . لا على قوتها فحسب ، ولكن على روحها أيضاً . وعلى روحها بنوع خاص . ففي روحها يكمن الخطر كل الخطر . وتلك هي مهمتنا في هذه اللحظة فلا تخدع نفسك عنها يا عزيزي . سنغرر بها عن طريق الابتسامات والملاطفات . سوف نجعل منها كلبة زاحفة » .

وهذا هو الرمز العميق الدلالة في قصة فيركور ، أن تتجسد الروح الفرنسية المنتصرة في قلب ضابط من قوات الغزو فتز أعماقه هذه الروح وتنطق على لسانه « إنهم سوف يحمدون الشعلة إلى الأبد » ذلك أنهم يظنون أنهم يستطيعون أن يبيع الفرنسيون أرواحهم « في مقابل طبق من العدس » . . كلا ، إن هذه الروح العظيمة هي التي أغرقته في صمت البحر ، وهي نفسها التي انتشلته حين فاض قلبه بالصدق ، حين تلبسته روح فرنسا وكشفت له أنه في ركاب النازية « يغوص في ظلمات عفنة لغابة كثيفة » . . وإذا كانت نقطة التقاطع

فى حياة تشن برواية مالرو لم تحدث إلا مرة واحدة فى حياته ، بعدها كان الموت . . فإن هذه النقطة مرت الآن فى حياة فرنر ، أيضاً مرة واحدة ، بعدها « إلى الجحيم » نحو تلك السهول المترامية التى ستتغذى فيها الخنطة فى المستقبل من الجثث . ذلك أنه حين استطاع أن يذيب جليد الصمت بينه وبين الأسرة المضيفة ، كان قد وصل فى نفس الوقت إلى تلك اليقظة المفاجئة على حقيقة وجوده فى هذا المكان ، إنه لم يجرئ إلى هنا « لينقذ » فرنسا ، بل ليدمرها . وحين كانت الغشاوة تحجب بصيرته كان الصمت بينه وبين الآخرين هو سيد الموقف ، وحين انجابت هذه الغشاوة عن عينيه رأى نفسه واقفاً على حافة الهاوية ، فلم يشعر بجذوى ذوبان جليد الصمت بل أحس أن الشجاعة الحقيقية هى أن يلتقى بنفسه فى قاع الجحيم ، أن يعود إلى الجبهة ويموت . لقد خدعه الآخرون ، وخدع هو الآخريين ، ولا شفاء من الخديعة المزدوجة إلا بالانتحار . وهذا هو — مرة أخرى — الرمز العميق الدلالة ، رمز البطولة فى مقاومة الشيخ والفتاة أن مست « روح فرنسا » بصمت البحر هذا الضمير الذى سيعيش طويلاً فى أتون العذاب ، حتى إذا مات ، تبقى قصته فى ضمير الأجيال أنيناً أبدياً لا تعلو عليه موجات البحر الغاضب .

* * *

ثمة وشيجة أساسية تجمع بين « أفول القمر » و « الوضع الإنسانى » و « مصير إنسان » و « صمت البحر » هى ما يمكن أن نطلق عليه « بطولة الإنسان العادى » سواء تجسدت هذه البطولة فى رموز المقاومة « الشعبية » أو « القومية » أو « الإنسانية » العامة . . وسواء تجسدت المقاومة فى الدفاع عن « الروح » الصينية أو الفرنسية كما هو الحال عند مالرو وفيركور ، أو تجسدت فى « الحياة اليومية للبشر » كما هو الحال عند شتاينبك وشولوخوف . على أن بطولات المقاومة الوطنية لا تتوقف عند حدود النسيج البشرى للحياة ، فلربما اتخذ بعض الكتاب خامتهم الفنية ورموزهم من نسيج مختلف ، كما فعل الكثيرون منهم حين اتخذوا « شارعاً » أو « مدينة » أو « مبنى » إذا كانت

المادة الروائية « مكاناً » ما ، وقد اتخذوا أحياناً « عصراً » من العصور ، حين كانت هذه المادة هي « الزمان » . ولعل الملحمة الروائية التي كتبها الروائي اليوغوسلافي إيفواندريتش تحت عنوان « جسر على نهر درينا » من هذه الأعمال القليلة في تاريخ الأدب من حيث إنها كانت نسيجاً مركباً من الزمان والمكان . والحق أنني أصف هذه الرواية ، كما سبق لي أن وصفت رواية مالرو ، بأنها ملحمة روائية لا من قبيل المجاز اللفظي وإنما من قبيل التشخيص الموضوعي للعمل الفني . وربما كانت « جسر على نهر درينا » أكثر وضوحاً من « الوضع الإنساني » في اكتساب هذه التسمية « أكثر وضوحاً لا أكثر استحقاقاً » . ذلك لأن اكتسابها لوحدة الزمان والمكان جاء على نحو ملحمة صارخ من ناحية الاتساع الدرامي لكل منهما على حدة ، ومن ناحية الصراع « المبسط تبسيطاً شديداً » بين خير وشر ، ومن ناحية الانتصار الحتمي للخير بالرغم من كل الويلات والظلمات ، ومن ناحية قالب الحدوة التي ما تزال رابضة في جوف الرواية تؤكد أصلها الملحمي . والمقاومة كموضوع ، والبطولة كرمز لها ، من أكثر الخامات الفنية قدرة على التجسيد الملحمي .

قلت إن « المكان » و « الزمان » في الأدب الروائي من الرموز الكبيرة التي ينسج منها بعض الروائيين بطولاتهم ، وليست « نهر الدون ينساب في هدوء » لشولوخوف ، أو « البحث عن الزمان الضائع » لما رسيل بروس - بالرغم من الاختلاف العميق بين الروائين - إلا دليلاً حاسماً على الإمكانات الهائلة لكل من الزمان والمكان على « تجسيم » الرمز الذي يقصد إليه الكاتب . يختلف بطبيعة الحال الروائي عن الآخر ، بتصوراته الفكرية والفنية عن معنى الزمان ومعنى المكان . وفي رواية « جسر على نهر درينا » تصور إيفواندريتش هذا المعنى المزدوج كرمز للصراع « الإنساني » مع الطبيعة والمجتمع من خلال « بطولة قومية » تناقلتها أخيلة الشعب جيلاً بعد جيل ، أربعة قرون من الزمان والناس يتوارثون الأساطير والحكايات والحواديت والمخجرات التي صاغها « الجسر » من دماء البشر وحياتهم وصراعاتهم التي لا تنتهى . لقد توارت مع « الجسر » وبقيت

من بعده عشرات البطولات والأحداث على مر الزمان، مهما تفنن الخيال الشعبي في تحويلها، فإنها تستند بغير شك على ركنية قوية من الواقع . . فهل يعد « الجسر » هو بطل رواية اندريتش ؟ إنه كذلك بمعنى المعاني، أى بمقدار ما ترمز إليه بطولته من معان « بشرية » فهو لم ينفصل قط عن « حياة البشر » في ذلك المكان، ولم ينزل قط عن هذه الحياة عبر الزمان . بل إن الجسر في واقع الأمر هو « قصة البشر » في ذلك المكان الذى شيد فوقه ومن حوله، وتلك الأزمان التى عاشها منذ تم بناؤه إلى أن نسف .

وفى تقديري أن قصة بنائه هى الدعامة الرئيسية لكل ما يرمز إليه، أو هى الرمز الأكبر والجوهر الشامل، للعمل الروائى، فالرواية بعد ذلك هى تأكيد وإلحاح على المعنى الأول الذى يجبهك مع أحداث الصفحات الأولى من الكتاب، ولكنه تأكيد وإلحاح بغير تكرار وإملال، وإنما على نحو فريد للغاية يضيف جديداً يغنى الجوهر ولا يلغيه، يدعم الرمز ولا ينفيه . فإذا كانت القصة قد بدأت فى ظلال الإمبراطورية العثمانية ليربط هذا الجسر بين البوسنة والصرب إبان القرن السادس عشر، فإن هذه القصة تستمر مع الاحتلال النمساوى المجرى إلى نشوب الحرب بين الصرب والنمسا والمجر، وظهور الأجيال الثورية الجديدة، ومقتل الأرشيديوق فرانتس فرديناند عام ١٩١٤ . وتكاد أن تكون كوارث الطوفان وأحداث العصيان والأوبئة والحركات الاجتماعية والحروب البلقانية وغيرها، هى امتداد فى خط رئيسى متعرج ينبع من نقطة انطلاق واحدة هى تلك « القصة الأولى » قصة « خلق » الجسر التى ترسب فى أعماق ضمير الشعب، يثيرها من مكنها كل حدث جديد وإن اتخذ هذا الحدث شكلاً مغايراً .

والشكل الأول الذى اتخذته هذه القصة يبدو تفسيراً لأسطورة تناقلتها الأجيال عن مقبرة مجاورة للجسر، على ضفته اليمنى، تشع منها فى ليالٍ مجهولة أضواء ساطعة كأن آلاف الشموع تنبثق فجأة من القبر فتغمر المكان بنور باهر سرعان ما يزول . والقبر لشهيد أو قديس دعاه الأولون والآخرون « راديسلاف »

وصفته الأسطورة الشعبية بأنه « رجل ضد الموت » قاوم بناء الجسر ليلاً ونهاراً دون أن يمسك به الوزير أو الحراس ، ولو أنهم أمسكوا به لما استطاعوا أن يفعلوا به شيئاً . . إلى أن تمكنوا ذات ليلة من رشوة صديقه الوحيد الذى يخلو به فذبحه وهو نائم بعد أن أوثق به بحبال من حرير ، لأن الحرير هو المادة الوحيدة التى لم يكن يستطيع أن يتخلص من شباكها . تلك هى الأسطورة التى تبدو كقصة شمشون . يكملها من جانب آخر ما تناقله الرواة من أن شبحاً أسود يظهر فى العمود المركزى الذى أقيمت عليه « كابيا » تتوسط الجسر ، ومن يرسم له سوء طالع أن يرى الشبح يصصره على الفور . ويحاول ايفواندريتش أن يعيد صياغة الأسطورة على نحو لا يחדش العقل الحديث ، (كما صنع نجيب محفوظ فى أدبنا العربى فى قصة « أولاد حارتنا ») فهو يذكر لنا أنه ذات صباح من عام ١٥١٦ وكان الأتراك يحصلون على « ضريبة الدم » من المسلمين من أهل المنطقة ، سيق معهم طفل فى العاشرة إلى إستانبول كتب له فيما بعد أن يكون قائداً كبيراً ووزيراً هو « محمد باشا » الذى أمر ببناء هذا الجسر ليربط بين البوسنة والصرب ، وليخلص أهله وذويه من عذاب الإبحار فى مركب « ياماك » المتهالكة كلما أرادوا العبور من ضفة إلى أخرى . وأرسل الوزير فرقة للعمل يرأسها رجل متوحش يدعى عابد أغا ويرافقها مهندس يقال له طوسون أفندى . واستحالت المدينة — فى شجراد الواقعة عند ملتقى درينا ورزاف — إلى جحيم ، إلى حركة مجنونة : أعمال لا تفهم ، ودخان ، وغبار ، وصياح ، وجلبة « وتمضى السنون ، والأعمال تتسع وترتفع ، ولكن المرء لا يرى لها نهاية ، ولا يفهم لها معنى . إن هذا كله يشبه كل شئ إلا أن يكون جسراً » . ولقد بدا الجسر خلال السنوات الأولى من بنائه مصدر بلاء لا يرحم أهل المنطقة ، وخاصة أنه اقترن بالقهر التركى من ناحية ، واستبداد عابد أغا رسول الوزير من ناحية أخرى . لذلك أنت القلوب وأعولت الألسن ، همساً فى بداية الأمر ، ثم غناء شعبياً حزيناً انتقل من بيت إلى بيت . ومن بين هذه البيوت ، ظهر فلاح ممن يعملون بالسخرة فى بناء الجسر يدعى « راديسلاف » انسل فى صفوف

الفلاحين يهمس في آذانهم مرة ومرتين وعديداً من المرات ، في العمل والسوق والبيوت ، في اليقظة وفي الأحلام « أيها الإخوة .. كفى كفى .. يجب أن ندافع عن أنفسنا . إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا ، سيلتهمنا . أولادنا أيضاً سيتعبون من العمل فيه سخرة ، إذا بقي بعضنا . إنما تهياً لنا هنا الإبادة ، لا شيء آخر . إن الحفاة والمسيحيين ليسوا في حاجة إلى جسر . الأتراك هم الذين يريدون الجسر . نحن لا نسرق قطعاناً من الماشية ولا نقوم بتجارة واسعة ، والمركب يكفينا بل يزيد على حاجتنا . لذلك اتفق نفر منا على أن نذهب في الليل تحت جناح الظلام نقلب ما بنى وشيد ونحطمه ما وسعنا التحطيم ، وعلى أن نروج بين الناس أن الجحش هي التي تهدم البناء وأنها لن تسمح بإقامة جسر على نهر درينا » .

وتوالت أعمال التخريب المتقن لكل ما يقوم به العمال أثناء النهار ، فهدد عابد أغا المأمور المكلف بالحراسة بقطع رأسه إذا لم تقف أعمال التخريب ويقبض على الجناة ، وأمهله ثلاثة أيام تمكن المأمور في آخرها من القبض على « راديسلاف » .. وصمم عابد أغا على إعدامه بالموت البطيء فوق الحازوق ليرفعه على قمة الجسر ويشاهده جميع أفراد الشعب حتى لا يجول بمخيلة أحدهم أن يقترب فعلاً مشابهاً للعمل الذي كان يقوم به راديسلاف وجماعته . ويستعير ايفواندريتش بعض المشاهد من قصة صلب المسيح ، فيصور راديسلاف في موكب الإعدام كما سار المسيح في موكب الصلب ، ثم يصور عملية ثقبه من أسفل وإدخال الحازوق ونفاذه من قمة كتفه قريباً من الأذن ، حتى يتفادى تمزيق الأحشاء والأعضاء الحيوية ليبقى عليه « حياً » أطول فترة ممكنة من العذاب .. تماماً كعملية ثقب أرجل المسيح وثبتيها مع يديه بالمسامير على خشبة الصليب ، وتضفير إكليل من الشوك ووضعه فوق رأسه .. ثم تركه الجلاد فوق هذه القمة العالية ، كما رفع المسيح أيضاً على الجلجثة إلى غروب الشمس . و« كان يسيل على الحازوق خيط نحيل من دم . أما الرجل فما يزال حياً ولم يغم عليه : جنباه يرتفعان ويهبطان ، وشرائينه تخفق على رقبتة ، وعيناه تستديران

ببطء لكنهما لا تثبتان ، ومن بين أسنانه الملزوزة تخرج دمدمة يميز سامعها في شيء من العناء كلمات متقطعة : أترك . . أترك . . أترك على الجسر . . افطسوا كالكلاب . . موتوا كالكلاب » . وكانت هذه آخر كلماته في الحياة فقد لفظ بعدها أنفاسه الأخيرة ، واشترى بعض رفاقه الجثة من الحارس ودفنوها في مكان غير ظاهر حتى لا يتعرض أحد منهم لعقاب عابد أغا الذي أمر بترك الجثة للكلاب .

حين قلت إن ايفواندريتش استعار بعض المشاهد من قصة صلب المسيح ، لم أكن أعني فحسب المشاهد في تركيبها المادية الصرفة ، وإنما كنت أقصد ذلك الخيال الأسطوري الذي تفتنت الأجيال في نسجه ، وراح الكاتب يحاول تفسيره حقاً ، ولكنه خضع — من الناحية الفنية البحتة — لسيطرة هذا الخيال الشعبي . . حتى إنه يصف من شاهدوا الجثة المعلقة فوق أعلى الجسر على خازوق أخذوا يشبهونها « تمثالا فوق ذروة ، باقياً لا يفنى ، سيظل هناك إلى الأبد » ويتهمس بعضهم « إنهم يدركون الآن مدى ما ارتفع إليه من امتياز وعظمة » وهي عبارات تكاد ترادف حرفياً بعض آيات الإنجيل عن صلب المسيح . و« في تلك الليلة التي هبط ظلامها فجأة ، حدث في صفوف العمال هيجان واضطراب غريبان لا يفهمان حتى إن أولئك الذين كانوا قبل ذلك لا يحبون أن يسمعوا شيئاً عن التخريب والمقاومة أصبحوا الآن على استعداد لتقديم أكبر التضحيات » . وكان استشهاد راديسلاف هو بداية « الدعوة الجديدة » للمقاومة ، هو رمزها ، وبطلها الميت الحي على الدوام . هذا « الخيال الشعبي » السائد على قصة بناء الجسر لم يتخفف الكاتب من جموحه إلا في الأجزاء الأخيرة ، التي يمتزج فيها الواقع بالتاريخ بالخيال . على أن هذا الخيال الشعبي هو الدعامة الرئيسية في بناء « جسر على نهر درينا » ، ولذلك تم تشييد البناء في صورة الحوادث التي لا يربط بينها سوى الجسر ، وهي الحوادث التي لا تختلف من حيث الجوهر عن الحدوث الأولى . . فجاءت القصة أشبه ما تكون بملحمة روائية أقرب منها إلى الرواية النثرية المألوفة .

ولعل طغيان الخيال الشعبي على خيال الكاتب ، هو الذى دفعه لأن يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر . . ولكنها تتخذ شكل البطولة الفردية التقليدية فى الملاحم الشعبية : هذا هو البطل الخارق لكل ما هو عادى ومألوف ، البطل الساحر بكلماته وأفعاله ، بحياته وموته . وهو البطل الذى لا يموت بموته ، وإنما تستمر « دعوته » أو « مقاومته » فى ضمير العصور والأجيال ، تنتقل من نصر إلى نصر ومن فداء إلى فداء فى حركة ملحمية لا نهاية لها . هذا المعنى للبطولة لا نجده إلا فى التراث الفولكلورى لمختلف الشعوب ، ولقد تأثر به الكاتب اليوغوسلافى تأثراً كبيراً . . فالمأمور الذى قبض على راديسلاف أصابه الجنون ، وعابد أغا عزل من وظيفته بتهمة اختلاس الأموال ، ومحمد باشا الوزير نفسه مات صريعاً بطعنة دامية على باب المسجد . وكان راديسلاف فى قبره يملك أن يطيح بأعناق قاتليه ، الواحد بعد الآخر . . هذه القدرة الخارقة لميت ، ليست إلا صفة من صفات البطل الفولكلورى .

وهكذا نعر على أوجه التشابه التى تزداد فى طريقنا كلما تصفحنا « جسر على نهر درينا » و « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ . . كلاهما صياغة حديثة للتاريخ ، وكلاهما يسيطر عليه الخيال الشعبى المعجز ، وكلاهما يصور الصراع الأبدى بين الإنسان والوجود . إلا أنه بينما تغرق « أولاد حارتنا » فى بحار التجريد للدرجة التى تبهت معها معالم الصراع التاريخى وتصبح كل مرحلة تاريخية صورة مكررة تدعو للإملال ، يتشغل ايفواندريتش روايته من هذا المزلق الفنى الخطير بأن يبنى جسره « على نهر درينا » لا فى أى مكان آخر ، ومنذ بداية القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين ، لا فى أى زمان آخر مجرد . هذا الحيز من المكان ، وذاك الحيز من الزمان فى « جسر على نهر درينا » أتاح تفاعلهما الحصب الخلاق أن يثمر رمزاً غير قابل للفناء ، رمزاً شاملاً للبعد الإنسانى والقومى والاجتماعى ، ولكنه — عند آخر سطر من الرواية — هو رمز البطولة الإنسانية فى مقاومة الزمان والمكان .

الفصل الثاني

بطولات المقاومة في تراثنا الشعبي

ليس الخيال الشعبي مجرد أداة من أدوات تضخيم البطولة ، لأنه يعبر من زاوية رئيسية عن شخصية الشعب الجماعية ، مهما تبدت هذه الشخصية المكتملة في الأسطورة حيث يكاد البطل الأسطوري أن يخلو من أية ذاتية محققة فهو خلاصة نقية للجماعة ، وحيث تعبر الأسطورة عن أبعاد غير محددة وغير محدودة لأنها تصوغ بطبيعتها صراعاً بين القوى الخارقة في جانب ، والقوى غير المتكافئة معها في الجانب المقابل . ويجسد الخيال الشعبي شخصية الشعب في مجموعه مرة أخرى ، مهما برزت هذه الشخصية على دعائم الملحمة أو التراجيديا ، في الأولى يتميز البطل الملحمي بالعديد من سمات الفردية وإن يكن متجاوباً مع روح الجماعة بل قد يكون لسانها أحياناً ، وفي الثانية يتصف البطل التراجيدي بخصائص الذات المفردة التي تكاد أن تتحول إلى عالم خاص بها لا سبيل للجماعة إليها ، ومع هذا فإنها لا تتخلص من « رواسب » الجماعة و « بقايا » روحها . وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرد سياحة وهمية في عالم الأحلام ، وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية وقد تجسدت في بطولات تتباين رموزها كلما اختلف الإطار الفني من قالب الأسطورة إلى الملحمة إلى التراجيديا .

ونحن عندما نبحث عن رمز البطولة في قصصنا الشعبي ، فإننا لن نعثر على هذا الرمز في الأساطير العربية الموغلة في البدائية والقدم والبعيدة عن أن تكون المقاومة خاتمها الثرية بالمعاني والدلالات ، كما أننا لن نعثر على هذا الرمز في التراجيديا التي لم يعرفها تراثنا — لأسباب ليس هنا مجال مناقشتها — ولم يعرف معها بالطبع ، ما يسمى بالبطولة التراجيدية . نحن إذن أقرب ما نكون في موضوع بحثنا من منطقة الملاحم الشعبية التي يفضل البعض أن يدعوها سيرة الأبطال « قاوموا » بصورة من الصور التي عرفها عصرهم أو عصورهم ، والتي

لا تبتعد من حيث الجوهر عن معنى البطولة في أدب المقاومة الحديث .
ولا بد لنا من أن نتصدى بالمناقشة لبعض الأفكار السائدة حول هذه القضية قبل أن نعرض للسَّير ذاتها بشيء من التفصيل . . فالشاعر الجوال الذي أنشأ ملاحم اليونان والرومان والعرب لم يعد له مكان في حياتنا الحديثة ، وقد سجل نجيب محفوظ في روايته « زقاق المدق » كيف أفسد الراديو على شاعر الربابة جلسته في مقهى المعلم كرشة فطرده وقطع رزقه . وبالتالي فإن الأبطال الذين ملأوا وجدان آبائنا وأجدادنا قد انسحبوا من ميدان الخيال البشرى الحديث فلم تعد لموضوعات الخوارق التي ألهمت خيال أسلافنا أية فرصة متكافئة لمنافسة خوارق العلم المعاصر . انزوت « تهاويل » الخيال الشعبي أمداً من الزمن لم يطل كثيراً أمام مجموعة من العوامل أهمها : أن الإحساس بتهديد المدنية الحديثة لموروثاتنا الشعبية قد دفع نفراً من العلماء إلى الحفاظ على عنصر الاستمرار في التراث الإنساني . وكذلك فإن ذبوع الروح القومية قد دعا إلى أن تزيد كل أمة من ارتباطها بتراتها القوي المميز . وآخر هذه العوامل هو تقدم العلوم الاجتماعية واتجاه العديد من ميادين المعرفة إلى دراسة الإنسان العادى في طبائعه وتقاليده الموروثة وفنونه . ولقد تجسدت هذه الموجة من الحرص على « المخيلة الشعبية » في الحركة الرومانسية الرائدة إبان القرن الماضى في دعوتها إلى العودة إلى « نقاء حياة الريف وتمجيد الحنين إلى الماضى والدفاع عن تقاليد الآباء والأجداد » . ولما كان عصرنا الحديث هو عصر الإنسان الذى تلمس كيانه الفردى فى خضم حياته الجديدة ، جنباً إلى جنب الأمة التى راحت هى الأخرى تتلمس خصائصها الذاتية المستقلة ، فقد أصبحت الملحمة أو السيرة الشعبية هى أنسب الأشكال الأدبية الموروثة للقيام بدور همزة وصل بين الماضى والحاضر لما تحمله فى تكوينها الأصيل من سمات المزاجية بين الخيال الشعبى فى مرحلة متقدمة وما يحتاج إليه الإنسان الحديث من معنى « محدد » للبطولة الفردية البعيدة عن « أهوال » البطولة الأسطورية ولا محدوديتها والقريبة من صفات الأمة التى ينتمى إليها بطل الملحمة أو السيرة بكل ما تشتمل عليه من « تهاويل » الخيال الشعبى . بل إن إصرار

علماء الفولكلور على اتخاذ عيناتهم من المأثورات الشعبية في حالة « حياة » ، وهجر المأثورات الشعبية الميثة لعلماء الآثار واللغة والحضارة ، إنما يؤكد ضرورة ذلك « الحبل السرى » بين هذه الناذج وبطولات عالم اليوم . . ومن هنا كان الأدب الشعبي تسمية علمية دقيقة لما يضبطه منطق الاستعمال وتحفظه الرواية الشفاهية ، ومعنى هذا أنه أصبح أقرب ما يكون إلى التاريخ الشفهي لحياتنا العاطفية عصراً بعد عصر ، أو هو « الحجرة الخاصة للتاريخ » كما يقول العالم البلجيكي روجيه بينو ، فيها يضع العامة عواطفهم وخليط رؤاهم وحقائق وجودهم . أى أن ثمة فرقاً جوهرياً بين التاريخ بمعناه العلمى ، والتاريخ الذى تشتمل هذه الملاحم أو السير على بعض صفحاته ، فهذه لا تعتمد على الدقة الوثائقية والمقارنات العلمية والاستقصاء ، وإنما تعتمد أساساً على خيال مؤلفها المجهول - أو المعلوم فى أحيان نادرة - وخيال راويها المتنقل كأجهزة الدعاية أحياناً كثيرة ، والمتلقين من أبناء الشعب الذين تختلف طبائعهم من جيل إلى جيل ومن بيئة إلى أخرى .

وقد لاقت هذه الملاحم أو السير عنتاً شديداً من القدامى والمحدثين على السواء . أما القدماء فقد وصفوها بالكذب حيناً ظناً منهم أنها تدعى لنفسها كتابة التاريخ الصحيح ، ووصفوها حيناً آخر أنها من باب الكفر نفوراً مما أبرزته من قيم تناقضت مع أهوائهم فى كثير من الأحيان . هكذا يقول السيوطى فى الجزء الثانى من الإتيقان فى حديثه عن العلوم المستنبطة من القرآن : « وتلمحت طائفة ما فيه من قصص القرون السالفة والأمم الخالية ، ونقلوا أخبارهم ودونوا آثارهم ووقائعهم حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء ، وسموا ذلك بالتاريخ والقصص » . وفى موضع آخر من نفس المرجع يقول « قال الإمام أحمد بن حنبل : ثلاثة ليس لها أصول ، التفسير والملاحم والمغازى » . ويورد ابن كثير فى كتابه « تفسير القرآن الكريم » : « وأما ما يذكره العامة عن البطال من السيرة المنسوبة إلى دلمة والأمير عبد الوهاب والقاضى عقبة فكذب وافتراء ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش » . ويمكن القول أن هذا الموقف الصارم من

الملاحم أو السير الشعبية كان في جوهره موقفاً اجتماعياً معادياً « للعامة » من الناس . وهو نفس الموقف الرجعي الذي اتخذته أجيال لا حصر لها من « أساتذة » الأدب الرسمي الذين ألقوا في روع الناشئة عصراً بعد عصر أن فقه اللغة وآدابها المحفوظة بين جدران متاحفهم هي وحدها « الأدب » وما عداها رجس من عمل الشيطان وأتباعه من « العامة » . . على أن هناك موقفاً آخر يتسم بصفات رد الفعل العنيف الذي يعتمد على التضخيم والمبالغة ، سواء في اتجاهه القائل بأن لا تراث قصصى لنا على الإطلاق ، وأن القصة الغربية هي ميراثنا الوحيد ، أو في اتجاهه القائل بأن هذا التراث من الملاحم أو السير الشعبية هو مصدر الأصالة شبه الوحيد فيما يكتبه قصاصونا المعاصرون من قصص ، وأن هذا التراث يكاد أن يصل في اكتماله إلى درجة لا تقل أهمية عن اكتمال قصص الغرب . ويعبر عن هذا الموقف الأخير في مثابة ودأب جديرين بكل إعجاب وتقدير مجموعة من الشباب المتخصص يتقدمهم جميعاً فاروق خورشيد في دراساته النظرية البالغة القيمة — مهما اختلفت معها — وفي تجاربه التطبيقية التي صاغت القصص القديم صياغة حديثة قادرة على توصيل النكهة الشعبية الأصيلة جنباً إلى جنب الاستفادة العميقة بمنجزات التكنيك المعاصر .

والحق أنني أميل إلى اعتبار هذه السير بمثابة « صياغة عربية للملحمة الشعبية » واضعاً في هذا الاعتبار أن هناك فروقاً لا يستهان بها بين الملحمة اليونانية والرومانية والملحمة العربية ، ولكني أعتقد في نفس الوقت أنها فروق لا ترتفع إلى مستوى الاختلاف النوعي ، وإنما هي أقرب إلى الاختلاف البيئي والزمني الذي يمنح النوع الأدبي مذاقاً خاصاً نابعاً من الأرض التي ولد فيها بالرغم من نسبه المشروع إلى نفس النوع في مواطن أخرى . وبالرغم من اعترافي المسبق بأن الملحمة أو السيرة الشعبية تستلهم التاريخ من أحد الوجوه إلا أنني أستبعد التسمية المترتبة على هذه الصلة بينها وبين التاريخ ، وهي التسمية القائلة بأن السيرة رواية تاريخية . كذلك فإنني لا أميل إلى التسمية التي اقترحها الدكتور محمود ذهني وفاروق خورشيد بعنوان « الرواية الأم » أو « الرواية السيرة » ذلك

أنها تسمية تقرب من حدود رد الفعل العنيف الذى أحذره . . فإقامة الشرعية فى علاقة النسب أو القربى بين القصة العربية المعاصرة والتراث القديم لا تحتاج إلى أن تكون السيرة بالذات كنوع مستقل عن الملحمة « أمّا » للرواية الحديثة ، ولقد خرجت الرواية النثرية فى الأدب الأوروبى من جوف الملحمة الشعرية . . فالنبوة لا تتطلب المشابهة التامة إلى درجة المطابقة بين الأصل والفرع . ومن ناحية أخرى فإن هذا الإلحاح على تهيئة عالم أدبى مستقل للسيرة يفصله عن الأدب الشعبى ، إنما يحمل فى طياته شكاً واضحاً فى انتماء الأدب « الشعبى » إلى الأسرة الأدبية العامة ، ويحمل ارتياباً فى قيمة المكانة التى يحتلها هذا النوع الأدبى بين بقية الأنواع . والسيرة أخيراً - وفى أبسط تعريفاتها - هى هذا اللون من القصص الطويل ، الذى يتراوح بين النثر والشعر ويدور حول البطولات والفروسية فيشتمل من ثم على أشعار ملحمية كما يقول أحمد رشدى صالح ، أو هى الملحمة وقد ارتدت ثياباً عربية كما يفضل الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته الكبيرة عن « الهلالية » .

* * *

ويرجح بعض المؤرخين للأدب الشعبى أن سيرة عنتره هى أقدم الملاحم الشعبية العربية التى تصوغ رمز البطولة فى مقاومة شعوب هذه المنطقة من العالم صياغة أقرب إلى التكامل القصصى بمعناه القديم . وعنتره من أحد وجوه شخصية تاريخية توارثت نقلها كتب الأخبار والأدب ، واقرنت حياتها بالفروسية والشعروهما قمة خصال العرب فى ذلك الوقت . وسيرته تحكى أحداثاً تتخذ لها مكاناً فى الجزيرة العربية وما يقع على حدودها من مواطن وبلدان ، وتتخذ لها زماناً سابقاً على « النبوة » ولاحقاً لها . وسيرة عنتره هى قصة عبد حرر نفسه فحرر قبيلته ثم حرر أمة العرب جمعاء ، وهى إذاً إحدى ملاحم الحرية فى ذلك العصر ، وليست هى قصة « الغرام » أو « الشهامة » كما يذهب بعض أولئك الذين أساءوا إلى دراسة الأدب الشعبى . وإنما تنحت السيرة منذ بدايتها إلى نهايتها تمثالا عظيماً لمضمون بكر فى التراث الإنسانى ، تنبه إليه فاروق

خورشيد ومحمود ذهني في كتابهما المشترك « فن كتابة السيرة » حين قالا إن النضال ضد العبودية والتفرقة العنصرية هو المضمون السياسي للسيرة ، وهو مضمون رائد نادت به السيرة منذ القرن الحادى عشر الميلادى فكانت أول صرخة يجهر بها ضمير الإنسان بأن البشر سواء بغض النظر عن ألوان جلودهم وأصولهم العرقية . وهى النتيجة التى توصل إليها فيما بعد محمد مفيد الشوباشى فى كتابه عن « القصة العربية القديمة » موضحاً عنصر الصراع الطبقي الذى تبدى فى كفاح عنزة من أجل الحصول على اعتراف قبيلته بشرعية نسبه إلى شداد وأهليته — بالفروسية والشعروصحة النسب — للزواج من عيلة ابنة عمه مالك . وهكذا لم تكن عيلة هدفًا فى ذاتها وإنما كانت إطاراً فنياً لهذا الهدف الذى أراده كاتب السيرة ، وهو أن عنزة أولاً ، رجل مظلوم يحاول استرداد حقه فى الحياة ، وهو ثانياً رجل مصلح يحاول أن يدعم قواعد المساواة بين الناس ، وهو ثالثاً فارس يطمح لأن يكون فارس الفرسان أو « أبو الفوارس » كما كانوا يدعونه أحياناً وكما صورته محمد فريد أبو حديد فى روايته المعروفة بهذا الاسم ، وهو أخيراً شاعر يطمح فى أعلى مراتب الشعر التى كان يتصارع عليها شعراء ذلك الزمان ، وهى أن تعلق قصيدته على الكعبة .

ولقد أصابت معظم الدارسين للأدب الشعبى حيرة كبرى فى نسبة هذه السيرة إلى مؤلف ما ، بالرغم من أن « المؤلف المجهول » لهذه السيرة أو تلك ، إنما قد لا يكون فرداً من الأفراد بل قد يكون أكثر من مؤلف فى أكثر من عصر فى أكثر من مكان ، بل إن الرواة والمتلقين على السواء يضيفون إلى السيرة على مر الأجيال ما يبعد بها كثيراً أو قليلاً عن أصل بعينه ذى كاتب محدد فمن قائل إن الأصمعى هو مؤلف هذه السيرة كما جاء فى مذيلة الطبعة الحجازية ، ومن قائل إنه أبو المؤيد بن الصايغ الملقب بالعنترى ، كما جاء فى بحث للمستشرق هامر بيرجستال بالمجلة الآسيوية ، ومن قائل إنه الشيخ يوسف ابن إسماعيل كما جاء فى كتاب الأب لويس شيخو « شعراء النصرانية » . على أن المهم فيما أعتقد هو « الصياغة » التى تكاد أن تكون واحدة بين طبعة بغداد ،

والطبعة الشامية والطبعة الحجازية ، لولا « المقدمة » في هذه الطبعة الأخيرة ، وهي تحمل نوعاً من « التفسير » الروائي للأحداث ، كذلك النوع الذي تضمه الصياغات الحديثة للسيرة ، كتلك التي قام بها أحمد عباس صالح في « روزاليوسف » أو الصياغات الفنية كتلك التي قام بها أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية حيث يميل إلى تفسير شخصية عنزة على ضوء الشهامة العربية ، أو تلك التي قام بها محمود تيمور في قصته « حواء الخالدة » حيث يميل إلى تفسير السيرة على ضوء قصة الغرام الكبير بين عبلة وعنزة .

أما نحن فنميل إلى ما جاء في السيرة نفسها من أن عنزة بن شداد قد ولد لأمة من الإماء التي أسرها أحد فرسان بني عبس فدرج على حياة « العبد الأسود » منذ نشأته ، وكان من الممكن لحياته أن تظل في طريق سيرها التقليدي كأي عبد آخر ، لولا ما أبرزته طفولة عنزة من مظاهر القوة الجسدية وما أبرزته الأيام من قوة شاعريته .. ولكن أين مكان « العبد » من سادته الأحرار في قبيلة بنت مجدها على السيادة والحرية ؟ فما كان له إلا أن شارك في بعض المعارك الهينة إلى جانب فرسان قبيلته ، في الدليل من ركبهم ، ولكن العين الثاقبة لفرسان بني عبس ، التقطت مظاهر الفروسية الكامنة في شخصية العبد فأحبوه ، وأعرضوا عنه في وقت واحد ، نال إعجابهم وحذرهم معاً . واستمرت جولاته معهم يحقق لقبيلته المجد ، ولنفسه مزيداً من الشعور بالقهر والغبن والاضطهاد ، فلقد سلطت عليه فروسيته الأضواء وكان من قبل مغموراً لا يغمزه أحد بحسبه ونسبه أو لون بشرته . ومن ثم آلى على نفسه أن يمحو هذا « العار » بفروسيته فقدمها برهاناً لخصومه على أنه « حر » وإذا لم يعترف الجميع بحريته وشرعية نسبه إلى شداد فإنه لن يشترك معهم في القتال « فمن لا حقوق له لا مسئولية عليه » كما صور موقفه بدقة فاروق خورشيد في « أضواء على السير الشعبية » ، وكأن كاتب السيرة يود أن يقول إنه لا بد من تحرير الفرد أولاً حتى يتمكن من المساهمة في تحرير المجموع ، حتى إذا حارب في صف المجموع لا يهاجمه شعور المرتزق ، وإنما يشعر بإحساس المواطن المناضل . وحين يقترب

خطوة من هدفه في الحصول على شرعية النسب ، يعتلج صدره بمشاعر فياضة نحو ابنة عمه عبلة فتراكم أمامه الصعاب للزواج منها . . وتظل القبيلة تراوغه لتفوز بمغانم قوته في معاركها التي لا تنتهى ، دون أن تمنحه الحق في الزواج من عبلة . ويحس أنه ما يزال دون « المقام » عند أهله وعشيرته ، خاصة وقد تقدم إلى عبلة أحد أشراف القبيلة هو الربيع بن زياد ، فينطوى على أحزانه ويعتكف في بيت أبيه مؤثراً الحياة مع رعى الأغنام والإبل ، على حياة الفروسية والشعر مع الذل والمهانة . وتعكس هذه المرحلة في سيرة عنزة النظام الاجتماعى السيئ الذى عاش العرب فى ظلاله قبيل الدعوة الإسلامية ، وما يتسبب عن هذا النظام من تفسخات وعقد نفسية تحتملها المشاعر الطبقية والسيادة الأرستقراطية التى تصنف الناس إلى ألوان وأجناس ، وتجعل للصفات الجسدية – كاللون والشكل – ومن الصفات الوراثية ، كوضع الأم الاجتماعى ، أهمية تفوق تلك الخصائص الذاتية التى تؤهل الفرد فى المجتمع السوى للحصول على ما يريد كما يذهب مؤلفا « فن كتابة السيرة الشعبية » فى قولهما إن الأهداف التى يسعى إليها عنزة ليتحرر تكاد ترمز إلى أهداف المجتمع العربى فى التحرر من ربة التقاليد الخاطئة والنظم التى تحد من انطلاقه وتطوره . ولكن عنزة كما يؤرخ له صاحب السيرة قد أودعه الله « سرّاً خفياً » يدفعه إلى القتال دون أن يحل به التعب ، بينما يسقط خصمه منهوك القوى . وهى الصفة التى يتمتع بها معظم أبطال الملاحم فى الشرق والغرب ، وهى الخاصية التى تحسم « المعركة » بين البطل الشعبى وغيره من فرسان الجانب المناوئ له سواء كان قبيلة أخرى أو وطناً آخر يجسد معنى الشر « دائماً » لأن البطل الملحمى ينتصر لمعنى « الخير » دائماً ، وربما كان هذا هو السبب – والنتيجة أيضاً – فى أن يودعه الله « سره الخفى » . ويتمثل هذا الخير فى سيرة عنزة حين ينهى إليه الفارس عمرو بن ورد العامرى نبوءة عظيمة هى أنه سيمهد بسيفه وفرسه لحجىء الرسول فيطهر له الأرض من رجس « الأشرار » . ويعود عنزة إلى امتشاق السيف أمثالاً لدعوة قبيلته ، واعترافها بنسبه وتزويجه لعبلة ، ولكنه يضع لنفسه هدفاً جديداً ، إذ لا يكفيه أن

يكون فارساً لقبيلته وحدها بعد أن بزّ كل فرسانها ، بل عليه أن يناضل فرسان بقية القبائل حتى يفوز بتعليق قصيدته على الكعبة فيركع لها سادة العرب وتذكره الأجيال هو وقبيلته وشعره مدى الدهر . وفي صراع هادر بالمبارزات العنيفة يعترف له الفرسان جميعاً بزعامته ويعلقون قصيدته ، ولا يكاد يختتم حفل النصر حتى يسرع إلى مجلسه من يخاطب الجمهور الحاشد قائلاً إن فارساً من بني عبس هو الذي يشق الطريق الوعر إلى من هو أعظم منه قدراً في تاريخ العرب . ويتأكد لدى الجميع أنها « الرؤيا النبوية » وأن عنتره هو الفارس المقصود .

وينحوض عنتره بعدئذ معارك هائلة بينه وبين المتآمرين عليه لخطف عبلة أو خطف فرسه^١ « الأبحر » أو كسر سيفه أو قتل أشقائه وصحبته ، وأسرهم هو عديداً من المرات ، ولكن مضمون القتال يختلف من مرحلة إلى أخرى فلا يعود مضموناً ذاتياً كما كان قتاله مع قبيلته للحصول على حرته ، ولا يعود مضموناً قُبلياً كما كان قتاله حيناً مع القبائل الأخرى حين تهم بغزو بني عبس ، وحيناً آخر حين يتهم بنو عبس بغزو القبائل الأخرى ، فهو في الحالين مع قبيلته ظالمة أو مظلومة . ولا يعود مضموناً إنسانياً عاماً حين يلبي صرخة امرأة مستضعفة أو ينحف إلى نجدة فارس مهزوم أو يستجيب إلى إجارة صديق ملهوف ، كما لا يعود مضموناً لا غاية له سوى التكسب وإحراز الشهرة والمجد حين « يمنح » نفسه لمن يطلبه خارج الديار ، ملكاً ضد ملك ، وإمبراطورية ضد إمبراطورية . إن السيرة مليئة بالمواقف التي تصور عنتره كما لو كان « بلطجياً » يشهر السيف على عروس فوق هودجها في الصحراء ويتزوج منها عنوة ، وتصوره مرة أخرى جندياً « مرتزقاً » في جيش كسرى ضد الروم . . . ولكن هذه المواقف لا تتم بمعزل عما يجري في موطنه من أحداث . وهذه الأحداث وحدها هي التي تكفل لعنتره صورته الحقيقية كفارس يذود عن أمة العرب . ونحن لا نتوقع بطبيعة الحال أن يكون « مناضلاً قومياً » بالمعنى الحديث لهذه العبارة ، فلم يكن عصره عصر القوميات ، ولا نتوقع من إطاره الملحمي صياغة واقعية للتاريخ ، فالجانب الخيالي من الملحمة يسلمه بإمكانيات خارقة للانتصار

على خصومه ، ولكنها ليست إمكانيات أسطورية تجعل منه نقطة من روح الجماعة التي ينتمى إليها فحسب ، بل هو « فرد » يعكس روح الجماعة مستقلاً بفرديته التي تنقلت من الذاتية المحض إلى القبلية الضيقة إلى أرض العرب كلها — أى الجزيرة العربية — ولولا أن الشام كانت ضمن مملكة الروم ، والعراق ضمن مملكة الفرس لكانت العنصرية صياغة « جاهلية » للفكرة العربية الشاملة . فقد سافر إلى السودان والحبشة عبر حدود اليمن بعد معارك هائلة بين الشمال والجنوب وانتصر فيها عنزة للشماليين من أهله . وفي الحبشة يستدل على خاتمة مذهلة لنسبه المفقود وهو أن أمه هى بنت النجاشي ملك الأحباش وكان شداد أبوه قد حازها مع الإمام صدقة . وهكذا يتوج الاعتراف بشرعية نسبه إلى شداد بشرعية هذا النسب من جهة الأم إلى أحد الملوك ، وكأن مؤلف السيرة قد خاف على بطله مظنة الأجيال المتلقية للملحمة والمتجاوبة معها أنه يجبد « القوة » وحدها سبيلاً إلى الفروسية سواء تمثلت فى السيف أو الشعر ، وإنما هو « يعيد » عنزة إلى الوضع « السليم » فى نظره ، إلى الطبقة الأرستقراطية فى المجتمع القديم خوفاً من أن يتوارث المعاصرون والقادمون هذا « التقليد » غير الجائز والأقرب إلى أن يكون « استثناء » لا قاعدة عامة .

وحين يعود عنزة من معركة طويلة ثبت فيها ملك قيصر كما سبق له أن ثبت ملك كسرى ، يلتقى مصرعه بسهم قاتل من فارس لقي الهزيمة ثلاث مرات على يديه فى آخرها أفقده بصره ونور عينيه . وتتولى البقية الباقية من أولاده وإخوته وصحابه المهمة التاريخية الأصيلية فى السيرة وهى الدخول فى الإسلام والدفاع عن الدين الجديد ، فعنزة إذ تعتق الإسلام إنما تجسد الامتداد المفترض لعنزة الذى توغل به المقدمة الحجازية إلى إبراهيم وتنتهى بمن ولدوا من صلبه فى حضن الإسلام ، وكأن الملحمة تجسد رمزاً تاريخياً للبطولة يتقلد فيها الفارس العربى مهام نضاله كبطل للمقاومة العربية فى أرضها البكر . على أن النهاية الفاجعة لعنزة ليست نهاية تراجمية ، فهو لم يمت نتيجة بذرة سلبية كامنة فى تكوينه الذاتى الأصيل ، وهو لم يمت فانهار معه كل شئ ، وإنما هو قد مات فى

« شيخوخته » أولاً أى بعد أن أدى واجبه فى الحياة كاملاً ، وقد مات بسهم غادر . ثانياً ، فلم يقتل فى مبارزة مكشوفة يسقط بعدها صريع الانكسار الشخصى ، وقد مات أخيراً وهو عائد من حلبة قتال انتصر فيها لغيره بعد أن انتصر لأمته انتصاراً جزئياً فى البداية ، ضد اليمن تارة ، والشام أخرى ، والعراق ثالثة ، ثم انتصاراً شاملاً ضد الفرس والروم .

* * *

وتعد سيرة « ذات الهمة » السيرة التالية تاريخياً لسيرة عنتر بن شداد ، لأن أحداثها تمتد عبر الزمان من العصر الجاهلى حتى أواخر الدولة العباسية ، فهى من هذه الزاوية تبدأ من حيث انتهت سيرة « عنتر » ثم تتطور إلى أن تصل فى خاتمة المطاف إلى حكم الخليفة الواصل . وفى السيرة ما يبرهن على سبيل القطع بأنها تالية لسيرة عنتر لما تتضمنه من أوصاف للبطولة تطابق أوصاف عنتر وتتخذ من اسمه آية لها . وكذلك بطل السيرة يشبه فرسه بالأبجر فرس عنتر . والسيرة فى جزئها الأول وهو مقدمة طويلة تدور حول الصحصاح فارس بنى كلاب جد ذات الهمة تكاد ترادف صورة عنتر ، بل إن شخصية العبد فى هذه السيرة تشبه إلى حد كبير شخصية شيبوب شقيق عنتر . وهكذا لا مفر من وضعها فى المكان التالى تاريخياً لسيرة عنتر بن شداد ، وخاصة أنها تعالج فى إطارها القصصى ذلك النوع من الصراع الذى دار بين العرب فى جهة والروم فى الجهة الأخرى حول تثبيت الحدود بين الدولتين الكبيرتين والسيادة فى نفس الوقت على منطقة البحر الأبيض . والصحصاح — بطل المقدمة الطويلة لسيرة الأميرة ذات الهمة — ينتهى نهاية فاجعة بعد أن يتوج ملكاً للعرب على يد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ، ولذلك كان هو البطل الذى يمكن أن يجذب أنظار المحدثين فقد صاغ قصته عباس خضر صياغة حديثة — هى التى نعتمد عليها فى هذا البحث — وفى تقديمه للقصة يقول : « حرصت على تصحيح النظرة الإسلامية إلى علاقة المسلمين بالمسيحيين وأهداف الكفاح الإسلامى العربى ضد أعداء العرب والمسلمين ، وهو فى الحقيقة — وطبقاً لروح السلام — كفاح يرمى

لى ما نسميه الآن بالتعايش السلمى . ومعنى هذا أن الكاتب « الحديث » لهذا الجزء من السيرة قد سمح لنفسه بالتصرف فى الأصل بما لا يسىء إلى هذا الأصل فى جوهره . وربما كان الاختلاف الأول بين هذه السيرة وسيرة عنتر أن شخصية عنتر التى تدور من حولها الأحداث هى شخصية تاريخية بينما تعتمد سيرة الأميرة ذات الهمّة وجدّها « الصحصاح » على شخصيات خيالية تحتل مركز الصدارة فى الملحمة ، أما الشخصيات التاريخية فتحتل المراكز الثانوية ، ولكنها — بعد ذلك — هى قصة شعبية يمتزج فيها التاريخ بالخيال الشعبى ، امتزاجاً يصعب معه أن تمسك بالخيوط الرفيع الذى يفصل بين الحقيقة والخيال .

وتبدأ قصة الصحصاح — كما أعاد صياغتها عباس خضر عن الأصل الشعبى الذى يرجح الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه الرائد « قصصنا الشعبى » أن مؤلفه هو « نجد بن هشام الهاشمى الحجازى » — منذ أن تمكن الملك الغطريف من أن يهزم أباه الفارس جندبة ، وأن يحصل على مهرته « مزنة » ، فأنهت حياة جندبة من بعدها ، ونقل زعامة قبيلته « بنى كلاب » إلى شقيقه « عطاف » ، ومات تاركاً ابنه الصحصاح وأمه فى رعاية أخيه وزوجته وابنته « ليلي » . ويهيم الصحصاح منذ صباه بابتة عمه ليلي فتربى أمه فى هذا الغرام تطاولاً من ابنها الفقير ، ولكنه يجيبها « ليس الفقر عيباً ، وأن الذى سلب منا الغنى فيما سلف قادر أن يجود علينا ويعيد إلينا عزنا » . ويقع عمه فى حيرة كبيرة فهو يحس نحوه بنخشية أن يطالب بعرش الزعامة على القبيلة فيما بعد ، ولهذا فهو يباعد بينه وبين ابنته ويكيد له المرة بعد الأخرى ، إلى أن كانت المرة الأخيرة التى تظاهر فيها بموافقة على تزويجها من الصحصاح بشرط أن يحصل على مهرها الغالى من الجواهر والأنعام . ويخرج الصحصاح إلى البيداء بنية أن يغير على بعض القبائل الغنية فيسلبها مهر ليلي ، ولكنه يفاجأ بنفسه يسلك فى الصحراء على نحو مختلف ، سلوك الفارس العربى الذى يثار للضعيف المهزوم ويثار لأبيه من الغطريف ويسترد مزنة ، ويثار من قبيلة من قطاع الطريق إلى بيت الله لحرام كادت أن تنهب ابنة أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان وهى فى طريق

عودتها من الحج . ودعته الأميرة إلى زيارة والدها الخليفة في قصره بدمشق ،
وقدمته إلى قومها بوصفه « حامى الديار من الأشرار » فأكرم عبد الملك بن مروان
وفادة الصحصاح ومن معه ، وطلب إليه أن يستعد لمواجهة أكبر إذا دعت
الظروف ، وهو صد العدوان الرومى على دولة العرب من ملك « القسطنطينية »
الذى يغير على الثغور أحياناً لكي يستولى بجيوشه على بلاد المسلمين ويستذل
أهلها . وتطورت هموم الصحصاح واهتمامه ، وأضحى يولى عناية خاصة لفكرة
« الجهاد في سبيل الله وأرض المسلمين » وينعى على العادات الجاهلية والعصبية
القبلية مما لا تزال بقايا متفشية بين قبائل العرب في صحراء الحجاز . وحتى يحين
الحين لمواجهة « كلب الروم » قرر الخليفة أن يتولى الصحصاح إمارة العرب
في البادية ، بدلا من مروان بن الهيثم ليخضع القبائل العاصية ، وينشر الأمن
والعدل في ربوع البادية ، ويؤمن طرق الحجاج بين الشام والحجاز « وإن
أصعب ما سيواجهك في مقاومة القبائل أن الأمر لا يحتاج إلى الشجاعة في القتال
فقط ، بل يحتاج كذلك إلى الحيلة وحسن السياسة وتأليف القلوب » . وأرسل
معه ابنه « مسلمة » ليألف معه الحياة الجديدة ، حياة الحكام . وفي تلك الأثناء
كان عمه « عطاف » قد خانته واتفق مع « حريث » من بني كندة أن يتزوج
من ليلي ما دامت أخبار الصحصاح لا تنبئ عن حياته أو موته . ولكن الصحصاح
يجيء ولم يكن حريث قد عانت ليلي بعد ، فيأخذها له زوجة ويغفر لحريث
وعمه والجميع ، ويقيم المآدب ويمنح العطايا . ثم علم الأمير المخلوع « مروان
ابن الهيثم » ما كان من أمر الخليفة والصحصاح فقرر أن يسترد إمارته بالقوة ،
وحينئذ تطوع من رعيته فارس يدعى « آفة الدنيا » للقيام بهذه المهمة فقال
مروان « إن القدوم على الأهوال بغير كشف الأحوال ما هو إلا من فعل
الجهال » ولكن آفة الدنيا لا يلقى بالاً إلى هذا القول ، ويمتشق الحسام ويركب
حصاناً أشهب ويتوجه سراً إلى مكان الصحصاح ، وهناك يتولى الرجال تأديبه ،
هو وسيده من بعده ، ويقر الجميع بإمارة الصحصاح . ومرة أخرى يصفح
ويمنح العطايا . ويقبل اليوم الموعود فقد بعث الخليفة برسالة إلى مختلف الإمارات

بنداء موحد مؤداه أن كلب الروم أغار بجيوشه على ثغور المسلمين واعتدى على أهلها وضرب ديارها ، وعلى فرسان العرب أن يهبوا إلى الذود عن حياض الإسلام والمسلمين . وفي قصر الخلافة أعلن أمير المؤمنين أن مسلمة ابنه هو نائبه وأن الصحصاح هو قائد جيوش المسلمين « وأوصيك يا صحصاح بالمشردين من أهل الديار الذين نهبت أموالهم وأخرجوا من ديارهم وأصبحوا لا مأوى لهم ولا طعام لديهم » . وخرج الصحصاح ومسلمة في مائة ألف مقاتل للقاء جيش أرمانيوس ملك الروم الذي حشد للغزو « مائتي ألف فارس » يتقدمهم أكبر قواده « أشمونيس » و « مقلعوس » ؛ ثم سأل الصحصاح نفسه « أليس الذي تفعله هذه الجيوش الغازية المعتدية المخربة مثل ما كانت تفعله بعض القبائل ، مع فارق يسير ، هو أن هذه تزاول اعتداءاتها في محيط ضيق ، وتلك ترتكب شناعاتها في المحيط الواسع بين الأمم والدول ؟ » وأحس وهو يفصل الرقاب عن أجساد فرسانها الروم أنه إنما يقتل « لينشر الحق ويمحق الشر » فانتصر الحق وزهق الباطل ، وارتدت جيوش الروم مدحورة بعد أن لقيت حتفها في البر والبحر ولم يتبق منها سوى القليل العاجز . ولكن الفرسان العرب لم يأمنوا للروم فتعقبوهم حتى عقر دارهم ، وسقطت بعد نضال عنيف « القيسارية » مركز مليكهم الذي استعان على العرب بكراز القرطبي أبرز فرسانه و « عملاق » ملك الإفرنج المتوج و « بخطوس » ملكة الكرج . . ولم يفلح سعي أرمانيوس لتسليم يحفظ ماء الوجه فلقى مصرعه هو وقواده ، ودخلت الجيوش العربية ترسي دعائم حكم عادل ، ثم عادت إلى الشاطئ العربي بعد أن أمنت ثغوره من عدوان الروم وغزواتهم .

وتنتهى هنا « القصة » التي أخذها عباس خضر عن سيرة الأميرة ذات الهممة مكثفياً بسيرة جدها الصحصاح عند هذا الحد الذي يكتمل في الأصل الشعبي بأن ليلي زوجته قد أنجبت له ولداً دعاه « ظالماً » ثم تزوج من فتاة أخرى أنجب منها ولداً دعاه « مظلوماً » ثم فر والتحق بدير أقام فيه فترة من الزمن قرر بعدها العودة إلى ليلي ، غير أن وحشاً افترسه في الطريق ولم ينج إلا حصانه الذي واصل السير حتى جاء إلى بني كلاب ، فأدركوا أن الصحصاح مات . وتنتهى قصة

« الصحصاح » لتبدأ السيرة قصصاً أخرى مع أولاده وأحفاده . ومرة أخرى نقول إنه إذا كانت سيرة عنتره تعكس صراع العرب مع الفرس والروم ، فإن سيرة ذات الهمة - والصحصاح في مقدمتها - تعكس صراع الأمة العربية بكاملها تجاه الغزو الأجنبي « الموقف الذي يمكن تبسيطه بأنه صراع الدول الإسلامية أمام دولة الروم المسيحية الكبرى » كما يقول فاروق خورشيد . ومرة أخرى كذلك ، نقول إن رمز البطولة في مقاومة الفرسان العرب لم يكن هو الرمز القوي الذي عرفته عصور تالية للعصور التي أثمرت الملاحم الشعبية . . وإنما كان « الدين » و « الأرض » و « اللغة » هي المزيج المعقد الذي يخلق شعوراً واحداً مركباً في نفسية العربي تدفعه إلى النضال حتى الموت . وقد كانت هذه العناصر الثلاثة بمثابة « القومية » في مفهومنا الحديث ، فالإسلام هو « وطن » الفارس وعقيدته ولغته ، ومقاومة الغزو المسيحي الرومي ، هي في صميمها مقاومة للعدوان ضد الأرض التي يملكها المسلمون . ولم يكن البعد الاجتماعي في قصة الصحصاح أقل وضوحاً منه في سيرة عنتره ، فقد نشأ فقيراً ودافع عن الفقراء وارتبط بهم في حياته ونضاله ، ولم يكن الدفاع عن الإسلام وأرض المسلمين ولغتهم إلا دفاعاً عن « الفقراء » وحياتهم . . وتلك هي القيمة الرئيسية في قصة « الصحصاح » . قد تبرز في سيرة ذات الهمة بعد ذلك قيم أخرى كالمساواة بين الرجل والمرأة في السراء والضراء، وهي القيمة التي تثبت ريادة الملحمة العربية في تبنى أكثر الأفكار تقدماً، ولكن تظل قضية « الفقر » هي المضمون الأشمل للسيرة كلها، ويظل الصحصاح بطلاً وفارساً عربياً من أبطال وفرسان المقاومة العربية بقدر ما تجسد قصته في سيرة ذات الهمة هذا الرمز الاجتماعي الكبير .

* * *

يضع الباحثون في الأدب الشعبي سيرة « الظاهر بيبرس » في مكان تال مباشرة لسيرة الأميرة ذات الهمة ، من ناحيتي المرحلة التاريخية التي تصورها والفترة التي كتبت فيها على السواء، فالظاهر بيبرس - كملحمة شعبية - تقفز من العصر العباسي الثاني إلى الأيوبيين لتقف عند الحروب الصليبية في العصر المملوكي .
أدب المقاومة

ولعله من المهم أن نفرق بين علاقة هذه السيرة بالتاريخ ، وعلاقة غيرها به . . . فعنرة مثلاً شخصية تاريخية ، أو واقعية إن شئنا الدقة ، أى أن له وجوداً حقيقياً فى الحياة الجاهلية كواحد من الفرسان العرب . ولكن ما كان صيته ليزيع لولا ما أضفته عليه السيرة من خوارق البطولة فى الفروسية والشعر . أما سيرة ذات الهمّة فأبطالها الرئيسيون من إبداع الخيال الشعبى ، بينما تلعب الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية . فى سيرة الظاهر بيبرس يختلف الأمر ، ذلك لأن التاريخ ينقل لنا صورة معينة للظاهر كواحد من حكام المسلمين لا كبطل مغوار فحسب ، ومعنى هذا أن « الصورة التاريخية » لهذا النموذج أكثر دقة ووضوحاً وتفصيلاً من الصور التاريخية الأخرى التى لم يكن أصحابها من الولاة أو الأمراء أو الملوك أو الحكام . ومع هذا فإن الملحمة الشعبية بطبيعتها لا تصلح كوثيقة تاريخية وإن تطابقت فى بعض أجزائها مع وثائق التاريخ . والتاريخ يقول إن مملوكاً يدعى بيبرس نقل إلى حلب وبيع فى القاهرة واشتراه الملك الصالح أيوب حين ظهرت مواهبه فعيّنه فى إحدى الوظائف ، وظل يتدرج فى المناصب حتى أصبح قائد فرقة المماليك التى كان لها الفضل الأول فى صد حملة لويس التاسع عن مصر . ثم تولى بيبرس عرش مصر بعد موت الملك الصالح وقتل ابنه توران واغتيال أيبك التركمانى وتأمّره مع بعض المماليك فى مصر قطز أثناء ذهابه إلى الصيد فى طريقه إلى مصر . وانتخب قواد الجيش والأمراء بيبرس سلطاناً . وحاول حاكم دمشق أن يناوئ الظاهر بيبرس مطالباً بالسلطنة ، ولكن أعوان السلطان الجديد تمكنوا من القبض عليه . وكانت الديار المصرية والشامية محاطة بالأعداء من كل جانب : فى الشمال يربض ملك أرمينية ، وفى الغرب تكمن القوات الصليبية على الساحل الشامى ، وفى الداخل جماعة الحشاشين وفى الشرق المُغل يطلبون الثأر ، والنوبيون فى جنوب مصر لا يكفون عن القتال . وتمكن الظاهر بيبرس من أن يكتسح هؤلاء الأعداء جميعاً ، الواحد بعد الآخر ، وكان يعود من جولاته الحربية فى الخارج ليصلح من حال البلد فى الداخل ، فاشتهر عنه العدل ومجافاة الظلم والانتصار

للفقراء والمساكين إلى أن مات عام ٦٧٦ هـ وكانت ولايته عام ٦٦٧ أى أنه أمضى حوالى عشر سنوات فوق عرش مصر . وهنا ينهى التاريخ لتبدأ السيرة الشعبية عملها فتجعل من هذه الشخصية التاريخية محوراً قصصياً للملحمة وتصل بنسبه إلى بيت ملكى من خوارزم العجم ، وتصف أحواله الصحية بالضعف والعقلية بالذكاء والروحانية بحفظ القرآن . وتعدد الصلوات بينه وبين أولياء الله الصالحين من أمثال المغاورى والسيد البدوى والسيدة نفيسة والسيدة زينب ، وأحياناً يقومون له بدور البصيرة النافذة الهادية حين يكشفون حجب الغيب عن عينيه فيستنير بما سيجد في حياته من صعوبات ومكائد الأعداء ، وأحياناً أخرى يقومون بدور الظهير في الحروب فهم يجيدون فنون القتال . وإذا كان القصاص الشعبي قد كتب وأفاض في ذكر الحروب التى قادها الظاهر بيبرس فإنه لا يذكر الجانب المظلم منسوباً إلى بيبرس وإنما إلى أعوانه ، أما هو حين يدخل المكان غازياً أو فاتحاً أو صاداً للهجوم والعدوان فإن شغله الشاغل حينئذ هو الانتصاف لأهل الله من فقراء المسلمين حتى لقبه الرواة بالعاذل . وتضيف السيرة إلى صاحبها الكثير من الحوادث والشخصيات والمواقف مما لا يتصل بالتاريخ في كثير أو قليل ، وإنما لتنحو في ذلك نحواً تعليمياً تمجد فيه بطولة الفارس العربى الحديد الذى ينشغل بهوم الغالبية المسحوقة من الشعب العربى ، سواء تجسدت هذه الهموم في بلاء الغزاة وكوارث الفاتحين القادمين عبر البحار أو تجسدت في بلاء المتآمرين والظالمين والمفسدين في طول البلاد وعرضها . وهكذا تدور السيرة حول شخصيتين غير الظاهر هما جوان وشيخة . أما جوان فهو جاسوس صايبي يتمكن من الوصول إلى منصب قاضى القضاة في مصر بعد أن تأهل لاعتلاء هذا المنصب بالدس والحيلة والتعلم ، وهو يرمز إلى عنصر الشر القائم في بنیان الوجود ، وتكاد القصة الشعبية أن تجسم فيه صورة إبليس ومثاله . وأما شيخة فهو الرجل الذى تسوقه الأقدار ليخلص المسلمين من دهاء القاضى الجاسوس ، حتى يكشف أمره على العالمين ويلقى نهايته المحتومة . وهو يرمز إلى عنصر الخير القائم أيضاً في بنیان الوجود . على أن هناك شخصية أخرى

تكاد أن تكون هي المقابل الموضوعي لشخصية جوان ، هي شخصية عثمان ابن الحنبلي الذي نعرفه في بعض أجزاء القصة قريباً إلى قلب بيرس لا يبرم هذا أمراً دون مشورته ، يدبر له جميع شئونه ويخلصه من المآزق ، وهو يتمتع بكفاءة من نوع خاص تعينه على كشف المؤامرات والحيل والدسائس وتنبير له الطريق ولايته وعلمه الباطن . ويكاد أن يكون في تواكله المؤمن وطيبته الكاملة وفتوته وشجاعته وقدرته الباهرة على السخرية وذكائه — أن يكون « رمزاً مجسداً لمصر كلها » كما يقول فاروق خورشيد في « أضواء على السير الشعبية » .

والقصة الشعبية تبدأ بأن حكيماً يونانياً ممن يستشرفون الغيب سجل فعال أعداء الشعب العربي على صحائف من الذهب لصفرفته وغلابته تجسيمياً لتصاريف الشر ، وجاء ابنه من بعده ، فسجل وقائع العرب والمسلمين على صحائف من الفضة لبياضها وتجسيمها لتصاريف الخير . وكأن هذه الصحائف كلها مذهبة ومفضضة تشبه « لوحة المقدور » فيما يقول الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه « الظاهر بيرس في القصص الشعبي » . وتكاد أن تكون « حرية الإنسان في مواجهة مصيره » هي الإطار القصصي الذي تلور في حدوده الأحداث ، فيقول الملك الظاهر لوزيره شاهين « كل شيء له أسباب ، سبحانه مسبب الأسباب ، أهل السعادة مكتوبين ، ومن يعارض مولانا في حكمه هذا الذي حكم به الإله القديم » . وهكذا يصبح جوان هو الشخصية التي تعارض إرادة الله لتحقيق إرادة الشر ، ويتحقق الشر أحياناً ، ولكن في نطاق العلم الإلهي الذي تبرزه السيرة في رؤى الأولياء . وهكذا أيضاً يصبح بيرس هو الشخصية التي تنفذ إرادة الله لتحقيق الخير ، مهما نجح الشر في تعويق هذه الإرادة وتكيلها بكثير من القيود والهزائم . إلى أن يتأمر جوان تأمراً مباشراً على الظاهر بيرس فيعلن هذه المؤامرة — دون أن يدري وبالرغم من كافة الاحتياطات — عن شخصيته الحقيقية كجاسوس للعدو الصليبي . ولا يخرج بيرس لمواجهة الصليبيين إلا بعد أن يظهر مجتمعه الداخلي من أدران الفساد و« الشر » مجسماً في الظلم الفادح الذي يقع على كاهل الفقراء ويصل إلى درجة الاغتصاب .

ولا يخرج بيبرس كذلك إلى ملاقاته الصليبيين إلا بعد أن يرسى دعائم مفهوم جديد لمعنى العروبة والإسلام . . فقد تعددت الأصول العرقية التي ينتمى إليها الحكام والولاة والأمراء والملوك والسلاطين الذين تعاقبوا في الجلوس على عرش مصر بحيث إن وحدة الجنس العربي لم تعد تعنى — كما كانت في سيرة عنتره — وحدة أبناء الجزيرة العربية أو كما أضافت إليها سيرة ذات المهمة الشام والعراق . . إن التيار الحضارى المشترك بين شعوب المنطقة التي نعرفها اليوم من الخليج إلى المحيط — منذ الفتح الإسلامى — قد صهر مختلف الأصول العرقية في بوتقة الواقع النفسى للدين الجديد واللغة الجديدة والوحدة الجغرافية والكيان الاقتصادى المتقارب . وكلها عناصر جنينية لما ندعوه اليوم بالقومى العربية . والظاهر بيبرس الذى انحدر من « عنصر » غير عربى هو الرمز الرائد لهذا « المفهوم » الجديد ، ولا أقول « الواقع » الجديد ، لأن هذا الواقع لم يتبلور ويتخذ شكله « القومى » النهائى إلا بعد ذلك بأزمان مديدة . أى أن رمز البطولة في مقاومة الظاهر بيبرس هو هذه المزاوجة التي تتم بصورة ناضجة لأول مرة في تاريخ الملحمة الشعبية ، المزاوجة بين كفالة الوحدة القومية وكفالة العدل الاجتماعى في مواجهة الغزو الأجنبى . وتلك هى القيمة الحقيقية التي جذبت مؤلفى الملاحم ورواتها إلى قصة الظاهر بيبرس في مواجهة الصليبيين ، ولم تتجه أنظارهم إلى قصة بطل عظيم كصلاح الدين الأيوبي .

* * *

تواجه الدارسين في الأدب الشعبى مشكلة حقيقية إذا تصدوا لمعالجة سيرة « على الزبيق » فهم يجوبون مع البطل متاهات تاريخية لا ضابط لها ولا علامات طريق يدرك بها المسافر كم من المسافات قطع ، ومن أين جاء ، وإلى أين يتجه ؟ ذلك أن مؤلف السيرة شاء أن يرمز إلى أحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكاً كابن طولون وهارون الرشيد استخداماً « روائياً » لا يعترف بالزمن بل يسقطه من حسابه تماماً . ومن ثم يميل أغلب الدارسين إلى اعتبار الشخصيات التاريخية في السيرة مشجبات عاق عليها كاتبها أوزار عصره ليهرب من مواجهته الصريحة فحسب . ويميلون ثانية إلى القول بأن سيرة على

الزيبق تأتي في الترتيب التاريخي — بالرغم من كل هذا التشويش — بعد سيرة الظاهر بيبرس لأنها تعالج بالقول والفعل مجتمع العصر المملوكي شكلاً ومضموناً .

ويكاد أن يكون المرجع الرئيسي — إن لم يكن الوحيد — لسيرة على الزيبق ، هو « ألف ليلة وليلة » وإن كانت هناك طبعة مستقلة لقصة « أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنها زينب النصابة » ويلعب فيها الدور الرئيسي « على الزيبق المصري بن حسن رأس الغول » . وهو الشخصية التي نسج مضمونها الفني في شكل حديث الصياغة نشره يوسف الشاروني في روز اليوسف ، وفي الصياغة التي نشرها فاروق خورشيد في روايات الهلال :

وتكتمل لقصة على الزيبق مجموعة من المقومات التي يختلف بها اختلافاً جوهرياً عن بقية الأبطال الشعبيين في الملاحم العربية ، فهو لا يعتمد في بطولته على فروسية السيف أو الشعر ، ولا يستلهم في طموحه الحب أو الملك ، وإنما هو أحد أبناء الشعب المصري الذين نشأوا في أحضان الحارة والزقاق واللصوص . وبطولته إذن هي بطولة « الرجل العادي » الذي طحنه الظلم والبؤس فأثر أن يحارب الطغاة بأسلحتهم فتعلم اللصوصية ليسطو على اللصوص ، سواء كانوا لصوصاً من أهل الشارع أو لصوصاً من أهل الحكم . ولقد كان العصر المملوكي بشكل عام نموذجاً لمجتمع الظلم والظلام الذي عم مصر في ذلك الوقت ، وكان « اللص » على الزيبق تجسيداً موضوعياً أميناً للبطل الشعبي الذي يتوسل بالحيلة والدهاء في النكاية بالظالمين . هكذا نراه طفلاً متمرداً منذ البداية يغلق أبواب الكتاب الذي تعلم فيه ، وأبواب السوق الذي كان يعمل فيه جده . وترسله أمه إلى الأزهر فلا يكف عن مازحة معلمه إلى أن يطرد ، ولا يجد مأواه وبغية أحلامه إلا في « الرميّة وقرّة ميدان » التي يقول عنها المؤلف « . . . وكانت تلك البقعة سهلة واسعة وهي أعجوبة من عجائب الزمان ، وفيها كانت تجتمع أرباب الشطارة والزلافة . وكان يوجد هناك جميع ألوان الملاعب مثل لعب السيف والترس ، وضرب الرمح والدبوس ، والصراع وركوب الخيل والحرب ودواهي الشغبية والخداع » . وفي هذا المكان وحده يشعر على بالراحة النفسية العميقة ،

ويبرز أقرانه في تعلم الحيلة والدهاء مستعيناً بذكاء فطري لا شك فيه . وفي هذا المكان يطلقون عليه لقب « الزبيق » أى القادر على إتيان العجائب والمراوغة والخروج من المآزق بسعة الحيلة وحدة الذكاء والتمرس على أدوات « الشيطنة » والدهاء . ويعلم من أمه أن أباه قتل على يدى صلاح الكلبي « مقدم الدرك » في مصر ، فيتوجه إلى أحمد الدنف في الإسكندرية ليسلحه بما يلزم في شئون المؤامرات والخديعة ، ويبدأ تحرشه بصلاح الكلبي هيناً يسيراً في البداية فيسقط بين أنياب دهاته من الفرسان اللصوص . ولكنه ينجو بفضل أمه وشجاعتها ، ثم يعاود جولته مع مقدم درك مصر متخفياً تارة في صورة امرأة أو طبيب ، سافراً أخرى مطالباً بمكان صلاح الكلبي إلى أن يحصل على المنصب في النهاية . والسيرة تصور صلاح الكلبي هذا أقرب ما يكون إلى الشر المطاق في بغيه وظلمه وتنكيله بالمصريين ، فالشخصية المملوكية لا ترمز إلى ما سبق أن رمزت به شخصية الظاهر بيبرس من انصهار للأصول العرقية التي صدرت عن بوتقة تفاعلاتها الأمة العربية . إن الحاكم المملوكى هنا هو رمز الاستعمار بالمعنى الحديث ، وعلى الزبيق هو الرمز المقابل له ، رمز البطولة في المقاومة الشعبية . ويقترب في الشبه منه « سعيد مهران » في قصة « اللص والكلاب لنجيب محفوظ » . . فسعيد ليس لصاً بالمعنى التقليدى ، وإنما هو بطل شعبي أجهضت ثورته معوقات الحرية في وطنه فانقلب متمرداً فردياً ، وإن عكست فرديته بطولة الجماهير المقهورة . بهذا المعنى كان على الزبيق بطلاً شعبياً ينفرد بخاصية الرجل العادى الذى لا يأتى بالحوارق وإن ركب الأهوال ولكن دون مساعدة من قوى خفية . وهى خاصية فريدة لم تعرفها السير الشعبية الأخرى « وما أشبهه بأبطال الأعمال الواقعية في أدبنا المعاصر » كما يقول فاروق خورشيد في مقدمة صياغته الحديثة للسيرة . ويبدأ مغامرته الجديدة في بغداد ، ولكنه يتولى في طريقه درك الشام . وفي بغداد يلتقى بدليلة المحتالة التي عزلت ببراعتها أحمد الدنف — الرجل الذى علمه في الإسكندرية أصول المهارة وحرقة الدهاء — واستولت هى على المنصب الذى فرغ بطرده . وهناك يداورها على الزبيق

ويحاورها إلى أن ينتصر عليها انتصاراً ساحقاً تعترف له به وتولية على الدرك ، ولكنه يقع في هوى ابنتها زينب النصابة فتستغل دليلاً هذه الفرصة لترسل به إلى المهالك - ليحصل على المهر - لعله لا يعود منها كما سبق لعطاف أن فعل بابن أخيه الصباح في سيرة « ذات الهمة » . غير أنه ينجو من كافة المكاييد التي دبرتها له ، وتنتهي القصة بقتل دليلاً وزواجه من زينب ، واعتزاله لدرك بغداد تاركاً مكانه لابنه .

ويبدو البعد الاجتماعي في السيرة هو البعد الغالب على تكوينها الملحمي ، ولكنه في الحقيقة هو الوجه الآخر لرمز البطولة في مقاومة على الزبيق - والشعب المصري معه - لمختلف مظاهر الغزو الأجنبي الذي يبلغ قمة طغيانه في ظل المماليك وحكمهم الظالم . وإن يكن على الزبيق لصاً ، فإن هذه الصفة لا تقلل من بطولته أو تضعف منها ، لأن لصوصيته فوق أنها حيلة فنية أراد بها القصاص أن ينتقم من الظالم بنفس سلاحه ، فهي أيضاً مضمون شعبي أصيل يتواتر في الآداب العالمية الأخرى تحت عناوين مختلفة تاتي كلها في تعبير « اللص الشريف » الذي يأخذ من الأغنياء يعطي الفقراء ويدمغ المجتمع كله بالفساد ونظام الحكم بالحلل والانهيار لأنه قائم على السلب والنهب وانعدام الأمانة والضمير ، خاصة إذا كان الحاكم غازياً أجنبياً فهو يمرغ كرامة الشعب المحتل في الوحل ، ويصبح على الزبيق رمزاً لبطولة هذا الشعب - ولو عن طريق ملتو كاحتراف السرقة والتآمر - في مقاومة الفساد الوطني والاجتماعي .

* * *

بالرغم من أن سيرة سيف بن ذي يزن تكاد أن تكون جاهلية العصر من حيث استعارتها لأحد ملوك اليمن في ذلك الوقت ليصبح بطلاً للماحمة الشعبية ، إلا أن أغلب المؤرخين للأدب الشعبي وفي مقدمتهم الدكتور فؤاد حسنين يميلون إلى اعتبار « التاريخ » في هذه السيرة أحداثاً خيالية لا علاقة لها بالواقع الذي يتناقض فيه اختيار البطل من الجاهلية واختيار غريمه « سيف أرعد » ملك الأحباش معاصراً لنهاية العصر المملوكي ، أي أن السيرة جمعت بين شخص

وجد في القرن السادس الميلادي جنباً إلى جنب مع شخص وجد في القرن الخامس عشر . ومن ثم فلا علاقة لهذا « التاريخ الروائي » بذلك التاريخ الواقعي للمنطقة الذي تسجله الوثائق على نحو مختلف أشد الاختلاف عن التسجيل القصصي في سيرة الملك سيف . من هنا يميل فاروق خورشيد الذي أعاد صياغة القصة الشعبية إلى موافقة الدكتور فؤاد حسنين فيما أورده في كتابه « قصصنا الشعبي » من أن زمن الملحمة هو العصر المملوكي ، وأن بيئتها هي مصر لكثرة ما جاء في السيرة من كلمات وأسماء مصرية بالرغم من « الهالة الجاهلية » التي يحيط بها المؤلف أو المؤلفون هذه الملحمة .

ولعل السيرة الشعبية قد عمدت إلى اختيار سيف بن ذي يزن من ذلك التاريخ القديم ، لأنه الملك اليميني الذي اشتهر بمعاركه ضد الأحباش وإجلالهم عن اليمن « اليهودية » في ذلك الحين بمعاونة كسرى ملك الفرس بعد أن رفض ملك الروم مساعدته لاشتراكه في « المسيحية » مع الملوك الأحباش . ولكن المضمون الحقيقي للمعارك لم يكن قط حرباً بين اليهودية والمسيحية كأديان وعقائد ، وإنما كانت حرباً اقتصادية وسياسية في المقام الأول ، حتى إن كسرى قد اشترط في مساعدته تلك للملك سيف أن يحدد له شيئاً شبيهاً بالجزية السنوية . والذي يعنينا هو أن اسم سيف بن ذي يزن اقترن على مر العصور والأجيال بهذه الحرب التي حررت اليمن من قبضة الأحباش . والتاريخ الواقعي يلقى شبهات كثيرة على علاقة الحبشة بالحروب الصليبية قرب نهايتها ، وكيف أن علاقة الحبشة بمصر بلغت درجة عالية من السوء حين أسرفت في اضطهاد المسلمين هناك من ناحية ، وحين كررت عدوانها المسلح على صعيد مصر من ناحية أخرى . وعلى النقيض تقريباً من الفكرة المحورية في سيرة عنتره حيث تكاد أن تكون « توحيداً » عنصرياً بين السامية والحامية ، أقيمت سيرة الملك سيف تحمل لواء « التفرقة » العنصرية بين الساميين والحاميين . فالسيرة تبدأ بهذه النبوءة العجيبة التي تقول على لسان وزير ذي يزن :

فإن . مليكاً يملك الأرض كلها
يكن حميرياً تبعياً ومسلماً

بدعوة نوح داعيا كل أسود

لأولاد سام تابعين وخداما

ذلك أن نوحاً كان يرقد تحت شجرة ومعه ابناه سام وحام وفرع الهواء ذيل ثوبه وبانت عورته فضحك حام ، وغضب سام ، واستيقظ نوح ليدلى بهذه النبوة التي جاءت في صورة « دعاء » على حام أن تسود بشرته وأن تصير ذريته عبيداً للذرية أخيه . وتحاول السيرة كما هو الحال في قصة عنزة أن ترجع « بالإيمان » إلى إبراهيم الخليل باعتباره التمهيد التاريخي للإسلام . وهكذا فالملحمة تؤرخ للصراع القادم بين الملك اليمنى الأبيض وملك الأحباش السود من زاويتي الدين والعنصر ، ولكن مسار الأحداث يؤكد أن أرضية الصراع هي مقاومة الغزو الخارجي . ذلك أن « الدعوة » من الجهة المقابلة عبرت عنها شامة بنت الملك الإفريقى أفراح :

عسى الصفو يهدى إلى نسل حام

ينالون عزاً بقدر مهاب

أعسى بطشة الدهر في نسل سام

يصيرون في الناس مثل الكلاب

فتفسيرات هذه المواقف المتبادلة — كما يقول الدكتور فؤاد حسنين — هي هذه الحروب الطاحنة التي قامت بين الساميين والحاميين ، أو بين العرب والحبشة والسودان . وعلى النقيض من فكرة انصهار الأجناس المختلفة في بوتقة التيار الحضارى المشترك بين أبناء وبنات الأمة العربية الوليدة — وهى الفكرة التي طرحها سيرة الظاهر بيبرس — نجد أن السيرة الجديدة تؤكد على فكرة عكسية هى « وحدة الدم العربى » فتجعل للبطل ولدين أحدهما « مصر » ويحكم على مصر والآخر « دمر » ويحكم الشام . وهى أيضاً فكرة تحمل جنين الترابط العربى في مواجهة الحرب الصليبية . وتعتمد سيرة الملك سيف على الخوارق الأسطورية كإطار روائى يحقق لكاتبها أقصى درجات الحرية في التثبت من صدق النبوة القديمة التي تربط بين جهاد البطل العربى وتراث إبراهيم الخليل .

والخوارق في هذه السيرة لا تتجسد في بطولة السيف وإن لم تغفلها ، ولا في بطولة الشعر والذكاء والمهارة وإن لم تهمل توظيف هذه كلها ، وإنما تجسدت بطولة سيف بن ذى يزن في خوارق السحر والجان والقوى الغيبية بمختلف أشكالها .

:

وتقول الملحمة إن أبا سيف كان واحداً من أشرف اليمين في عهد أحد الملوك التابعين للسلطة الحبشية في اليمين ، وإن امرأته الجميلة قد وادته غلاماً هو سيف ، ولكن صاحب البلاط قد أخذ بجمال هذه المرأة فتزوجها هو الآخر وولدت له غلاماً سماه « مسروقاً » . ونشأ سيف مع أمه في القصر الحبشى ، ولكنه عرف بعد حين أنه ليس ابناً لصاحب البلاط فخرج عليه ثائراً على سلطان الأحباش وتجمع حوله الوطنيون في بلاده ثم تمكن بمعاونة كسرى من هزيمتهم واستقلال اليمين . ويحتاز سيف أهوالاً بعد أهوال وهو يخترق الحجب ليحصل على أدوات « سام » التي يستطيع بها أن يحقق المعجزة : أن يعرف ، وأن ينتصر . فلا شك أن الملحمة ترمز بشخصية سيف بن ذى يزن إلى بطولة الإنسان التي يحققها طموحه إلى المعرفة ولو كان الموت — في درجاته المتفاوتة — هو النتيجة المحققة للفضول وحب الاستطلاع . ولكن شهوة المعرفة هذه تلتحم بصورة أخرى هي « كتاب النيل » الذي لا بد من الحصول عليه حتى تفسد على الأحباش محاولاتهم وتهديداتهم بسد مجرى النيل وقتل المصريين عطشاً . ذلك أن أحداث السيرة تدور في عصر ما قبل الأديان السماوية الثلاثة إذ هي حرب بين عبدة النجوم من الأحباش والمؤمنين بالله على دين الخليل من العرب ، على الرغم من إلحاح الوقائع بعد ذلك على أنها انعكاس لأحداث نهاية العصر المملوكي . وأحداث السيرة تقول إن مهمة سيف بن ذى يزن الأولى هي إحضار كتاب النيل الذي هو في بلاد الأحباش . وتخيلت السيرة وكاتبها — أو كاتبوها — أن الأحباش باستيلائهم على هذا الكتاب قد حجزوا مياه النيل عن مصر ، فإذا ما نجاء سيف بن ذى يزن واستولى — بالحكمة — على هذا الكتاب أجرى ماء النيل وأنشأ مصر التي سماها باسم ابنه البكر الذي أصبح ملكاً عليها من قبله .

وهذا هو رمز البطولة في مقاومة سيف بن ذي يزن ، لقد أنجب ولديه : أحدهما يتولى حكم مصر وإنشاءها ، والثاني يتولى حكم الشام وإنشاءها . وهما أخوان من أب واحد ، يواجهان مصيراً واحداً ، ويربطهما تاريخ مشترك ليقودا كفاحاً مشتركاً ضد العدوان الخارجي على أرضيهما . وكأنما أراد كاتب السيرة المصري — كما يقول فاروق خورشيد — أن يضع أمام الشعب العربي كله صورة رمزية لمعنى وحدته وأصالتها ، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سنداً للوحدة السياسية ووحدة الكفاح . وهذه الفكرة تؤكد مرة أخرى معانى الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبي في عصر محدد هو العصر المملوكي .

ومعنى ذلك أن بطولة سيف في الملحمة الشعبية من إبداع الخيال الشعبي وليست نقلاً حرفياً عن كتب التاريخ ، فالشخصية نفسها أقرب ما تكون إلى الرمز الأسطوري الخارق ، ولا تقترب في كثير أو قليل من أسوار الواقع ، وإن لم تتخل في نفس الوقت عن استلهاهم هذا الواقع ومعاصرتهم للمضمون الفني الشامل الذي حملته السيرة إلى متلقيها في زمانها والأزمان التالية لها . أى أننا لا ينبغي أن نعير « التاريخ » التفاتنا إذا صادفتنا بعض أحداثه في سيرة الملك سيف ، ولا ينبغي أيضاً أن يتوهج خيالنا ويجمع مع « الأسطورة » إذا التقينا بنسجها يصوغ الملحمة من أولها إلى آخرها ، وإنما ينبغي أن يتجه اهتمامنا كله إلى رمز البطولة في مقاومة الشعب المصري للغزو الخارجي ممثلاً في العدوان الحبشي على العرب بتأييد من الصليبيين قرب نهاية العصر المملوكي .

* * *

يقف الباحثون في الأدب الشعبي أمام سيرة « حمزة البهلوان » موقفاً شبه موحد فيضعونها في خاتمة السير التي وصلتنا حتى الآن ، وما أقلها بالنسبة لما كتب فعلاً وتواترته كتب الأخبار والأدب ، وأشارت إليه بعض القصص التي نجت من الضياع . ويتخذ الباحثون هذا الموقف شبه الموحد من هذه الملحمة بالذات لسبب رئيسي هو أنها تكاد تخلو من أية « ادعاءات » تاريخية فهي لا تذكر اسماً تاريخياً أو حدثاً أو موقفاً ، وإنما هي إذا احتاجت إلى اسم لملك ما للفرس

قالت « كسرى » كغيرها من القصص الشعبية التي تدعو ملوك الفرس جميعاً بكسرى وملوك الروم جميعاً بقيصر . وقد صاغ عباس خضر هذه القصة صياغة حديثة دعاها « حمزة العرب » باعتبار أن حمزة البهلوان الذي تدور من حوله أحداث الملحمة هو رمز البطولة العربية في مواجهة النير الفارسي وسطوته . وتبدأ القصة كما صاغها عباس خضر بحلم لكسرى أنوشروان يفسره له وزيره الحكيم بزرجمهر بأن فارساً يظهر في حصن خير سوف يهجم بجيش جرار على هذه البلاد - فارس - فيخلع عليها عن عرشها ويتولى حكمها الأجنبي ، إلى أن يظهر في بلاد العرب - التابعة لفارس آنذاك - فارس أعظم منه فيخلص العرش الفارسي من الكارثة التي حلت به ويهزم بجيش قليل العدد بجيش فارس حصن خير ، ويعيد الملك إلى صاحبه . ولم يشأ بزرجمهر أن يكمل تفسير الحلم لكسرى وهو يقضى بأن الفارس العربي سينتهز هذه الفرصة ليخلص أمته أيضاً من القهر الفارسي . حينئذ يوفد الملك وزيره إلى النعمان ملك ملوك العرب ، وهناك يصل إلى مكة بحثاً عن وليد جديد سوف يجسد أمل الجزيرة العربية في الخلاص من الظلم . ويلتقي بالأمير إبراهيم حاكم مكة الذي كانت زوجته في شهرها الأخير من الحمل فيتوسم بزرجمهر في الأمير العربي أن ابنه هو هذا الفارس العظيم . ويولد حمزة في ذلك اليوم فيأمر الوزير الحكيم بأن كل من يولد في نفس اليوم يعد من جنود كسرى أعظم ملوك عصره منذ مولده . وهكذا يقدر عبد الأمير إبراهيم امرأته على الولادة وهي ماتزال في شهرها السابع فتلد « عمر » الشخصية الثانية في السيرة . وتبدو من « حمزة » و « عمر » طوال مرحلة طفولتهما وصباهما ما يؤكد كافة النبوءات التي لاحقت حلم كسرى بما يعلن صحة التفسير الذي أدلى به بزرجمهر في حينه . فحمزة يثبت فروسيته على كل الفرسان ويصرع أسداً في الغابة ويلتقي بالخضر في الصحراء ويسمع أن جنوداً من عند كسرى وأعوانه من العرب قد نصبوا الخيام بالقرب من مكة لحماية الأموال فيفرق شملهم بالرغم من كل ما قيل له من « أن العجم كثير العدد » ، وكلهم يجتمعون إلى ملك واحد ، ويوحد كلمتهم وصفوفهم ، فلا يغير قوم

منهم على قوم ، كما تفعل العرب الذين دأبوا على التفرق والشقاق والحروب فيما بينهم ، وأكبر ملوكهم - وهو النعمان - منقاد لكسرى متفق معه على دينه « ولم يأل جهداً في مهاجمة النعمان في عرينه ليحسم أمره من كسرى ودينه الذي يتظاهر باعتناقه إرضاء للفرس بينما يعبد سرّاً إله العرب الواحد . وفي طريقه إلى « الحيرة » مقر النعمان التقى بتجار من الفرس موثوقى الأرجل والأيدي بعد أن سلبهم أموالهم قاطع الطريق « أصفران الدربندى » فيحل وثاقهم وينازل الأصفران الذي يعترف ببطولة حمزة ويؤكد له من جديد نبوءة الفروسية التي سيقهر بها ملك الزمان كسرى أنوشروان ويتحول إلى واحد من تابعيه وفرسانه الذين ولدوا معه في يوم واحد وكان عددهم ثمانمائة فارس . وتأتى الأنباء من المدائن مقر كسرى بأن فارس حصن خير قد اقتحم العرش وحاصر الأهالى وهزم الجيش الملكى ، وعلى حمزة البهلوان وفرسانه أن يهبوا لحماية رب نعمتهم ومليكهم . ويصل بزرجمهر إلى مكة ، يحمل الدعوة التي تنبأ بها منذ عشرين عاماً بالرغم من كل المعوقات التي وضعها الوزير المعادى للعرب بنحختك بن قرقيش ليحول دون وصول الفارس العربى . ولكن حمزة يصل إلى المدائن مزوداً بالإيمان والشجاعة وعمر الكشاف والأصفران وبقية الفرسان ، ولسان حاله يترنم بهذه الأبيات :

سوف	تلقى	منى	العداء	وبالا
	وترى	فى	حربى	أموراً ثقالا
وأريد	الطغاة	بالسيف	قسراً	
	وبرمح	يقصر	الآجالا	
فأخوض	الوغى	بسيف	صقيل	
	وأسر	العفاة	أنساً	ومالا

ويبلى حمزة بطولة غلابة على جيش خارتين فارس حصن خير ويجليه عن المدائن ، ويعود كسرى إلى عرشه فيزداد الوزير بنحختك كراهية للعرب وضراوة . ويقع حمزة فى غرام بنت كسرى الأميرة مهردكار ، فيظن بنحختك أن فرصته فى الخلاص من حمزة والعرب قد دنت فهو يوغر صدر كسرى بأن

حمزة لا يعبد « النار » إله الفرس وليس جديراً كعربي من « البدو » أن يتزوج من فتاة فارسية فضلاً عن أن تكون هذه الفتاة هي أميرة الزمان جمالاً وحكمة . ولكن بزرجمهر يفسد خطط بختك فلا يجد بداً من استخدام الحيلة والدهاء ، ومن ثم يتظاهر بموافقته على الزواج ويطلب من حمزة سرّاً أن يطلب من الملك هدية عصرية على الجميع هي جواد جامح قتل كل من حاول الاقتراب منه ، ويحصل حمزة على الجواد فيروضه ولا يصيبه بمكروه . ويشتعل قلب بختك حقداً عليه فيوافق مرة أخرى على الزواج ويرسل إليه علناً - هذه المرة - فارساً ضخماً يدعى « مقبل البهلوان » يتحداه أن ينازله منازل الفرسان فيسحقه حمزة ويزداد القلب الحاقداً ضراماً . وأخيراً يتفتق الذهن المتقد بكراهية العرب على شرط غريب للزواج هو أن يقدم حمزة مهراً للأميرة هو « معقل البهلوان صاحب حصن تيزان » . وكان كسرى في كل مرة يطيع وزيره الشرير لما يتمتع به من تأييد الأرستقراطية الفارسية . ولم يتردد حمزة في قبول العرض ، وتوجه على رأس جيشه الصغير المكون من الثمانمائة فارس فلاقاه « معقل » بترحاب شديد فخاف حمزة من أن يكون خدعة جديدة . ولكن معقل أطلعه على كتاب سرى لبختك يشير فيه عليه أن يبادر بقتل حمزة مقابل أموال كثيرة أرفقها بالكتاب . ولما كان معقل يؤمن بنفس الدين الذي يؤمن به حمزة ، وكان معجباً في نفس الوقت ببطولات الفارس العربي ، فإنه زهد في تنفيذ أوامرك وإغراءاته السخية . أما حمزة فيصر على المبارزة وفاء بالقسم الذي لن يحث به ، وبعد نضال عنيف يستمطج جواد معقل على أثر ضربة من سيف حمزة فيعلن الفارسان نهاية القتال والرضوخ للأمر الواقع . وتفاجأ المدائن والملك والوزراء بحمزة وهو يصطحب معقل الفارس الذي طالما هددهم جميعاً بقوته الجبارة ، مقيداً في قفص . ويتدفق قلب حمزة بالنشيد :

إن كان بختك قد سعى بمدلتى
فالدهر زاد بهيتى ووقارى
لولاك ياشمس الجمال ونوره
أنزلت بالأعجام كل دمار

ولا يجد بختك مفراً من أن يشير على الملك المشورة الأخيرة وهي أن يرسل حمزة إلى ملوك الدول التابعة لحكم فارس لجباية الضرائب (التي حصلوا عليها من قبل) مع كتاب سرى يطلب إليهم التخلص من حمزة ومن معه ، حتى يرحل العرب عن ديار الفرس نهائياً . ويقبل حمزة هذا الشرط الجديد حتى يتزوج من حبيبته . وفي « حلب » يقابله ملكها « نصير » ويخبره بالحقيقة ويعطيه الأموال التي يريدتها ، وفي « بيروت » يخرج إليه كسروان ملكها للحرب فيهمزمه حمزة ويأخذ الأموال ، وفي « القسطنطينية » يقابله ملكها « إسطفانوس » بالود والترحاب ويعطيه الأموال ، وفي « مصر » يحاول حاكمها « سكاما وورقا » أن يعتقلا حمزة بالحيلة والخديعة ، ولكنه يتمكن من الخروج من القلعة التي حبسها فيها ، ويتمكن جيشه من هزيمة مصر ويأخذ الأموال ويعين لها حاكماً من بنينا لا يخضع لفارس . وفي هذه الجولات جميعها كان حمزة يسمع مر الشكوى عن القهر الفارسي ولكنه في جميع الأحوال كان يطمئن الملوك بأن أموالهم مردودة لهم بعد أن يكشف « كسرى » تماماً هو ووزيره الشرير ويخلص منهما العالم بأجمعه . وتصل هذه الأنباء إلى المدائن فيغتاز بختك ويغلي مرجل الغضب في قلب كسرى فيحشد الجيوش لملاقاة حمزة عند عودته ويعين قائداً للحرب اشتهر بقسوته هو « زوبين الغدار » حاكم بلاد زوال وكموال ووعدته بالزواج من ابنته على شرط أن يقتل حمزة . وتدور الحرب بين الفريقين ، ويتمكن معقل البهلوان من اختطاف بنت كسرى التي فضات حبيبها على أهلها ، ويتمكن الغدار من جرح حمزة بسيف مسموم بعد أن تخفى في ثياب فارس عربي ، ولكن بزرجمهر يرسل إليه الدواء الشافي ويستعد العرب للرحيل بعد أن حققوا غايتهم من الحرب . وما تكاد خيولهم أن تصل إلى حدود مكة ويحتفل بهم الجميع حتى تلحق بهم جيوش كسرى الذي يرسل إلى النعمان خطاباً يطلب منه التسليم والطاعة وإعادة ابنته والاعتذار عما بدر من حمزة فيرد عليه حمزة إن العرب « لن يعودوا إلى الطاعة بعد أن تسنى لهم أن يرفعوا عن كواهلهم نير كسرى وظلمه هو ووزيره بختك الخائن الغدار ،

وقل له إن بلاد العرب لن تخضع بعد اليوم لأجنبي مهما كان » فيخرج إليه في حرب طاحنة يلتقي فيها كسرى أبشع هزيمة في تاريخه كله فلم ير أمامه سوى « الفرار » طريقاً للنجاة .

والقصة على هذا النحو لا تعتمد على ركيزة تاريخية محددة ، ولا هي تزعم لنفسها أن « التاريخ » قد خطر على بال مؤلفها ، وإنما « الخيال الشعبي » هو الملهم الرئيسى والأول في إبداع هذه البطولة التي تشترك مع بقية البطولات العربية في كثير من السمات ، ولكنها تختلف في هذه « الصياغة الروائية الكاملة » إن جاز التعبير عن خلوها من أية مادة واقعية أو خامة تاريخية تملأ الكيان الدرامى للملحمة بحكاية ذائعة لها أصلها في « الحياة الحقيقية » أو « الكتب » . إن سيرة حمزة البهلوان تحقق هذا النموذج « الأكل » لإبداع الخيال الشعبي حيث لا يعود هناك فضل لهيكل قصصى جاهز أعده الرواة في حلبة السباق إلى تسجيل الماضى أو الإشادة بالحاضر . وتلك هي — على وجه الدقة — روعة هذه السيرة وإعجازها ، فقد جمعت أكثر الخصائص العربية في بطولة الفرسان ، ثم ميزت بين البطولة التي تعتمد على الخوارق الجسدية أو العقلية مهما كان الهدف سامياً وراء هذه البطولة، وبين البطولة التي تعتمد على الحق لمجرد كونه حقاً ، لأن صاحبه قد أوتي موهبة عضلية خارقة لنواميس الطب ، أو موهبة عقلية خارقة لنواميس الذكاء البشرى ، أو أنه أوتي معونة حاسمة من القوى الغيبية العليا . . وإنما أوتي حمزة البهلوان موهبة الحق المطلق سواء تجسد عاطفياً في غرامه بالأميرة ، أو تجسد وطنياً في الدفاع عن مكة ، ولا فرق بين الحق المطلق والخير المطلق فحمزة هو رمز البطولة في مقاومة الباطل ، ولا فرق بين الباطل والشر مهما تجسد في الحيلولة دون الوفاء بالوعد ، أو تجسد في القهر والغزو والحكم الأجنبي .

* * *

لا ريب أننا نستطيع من خلال رحلتنا مع الملحمة الشعبية العربية في مختلف صورها ورموز بطولاتها ومضامين مقاومتها ، أن نكتشف خيطاً واحداً يجمعها جميعاً من ناحية ، وأن نكشف ملامح واضحة للتطور من ملحمة إلى أخرى

من الناحية المقابلة . أما الخيط الواحد ، فهو تعبير هذه الملاحم عن المجتمع العربى منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام حتى أفول العصر المملوكى ، وأن هذا التعبير يتخذ فى معظمه مضموناً ثورياً يقف إلى جانب الشعب فى مواجهة القهر الأجنبى والاستبداد الداخلى على السواء . ويفسر لنا هذا التعبير السبب أو الأسباب التى دعت « الأرستقراطية الفكرية » فى التاريخ القديم والحديث أن تتجاهل الأدب الشعبى فقد كان موقفاً طبقياً واضحاً لا علاقة له بالعلم .

أما خريطة التطور التى ترسمها هذه الملاحم فى حدود الإطار العام — الذى ينبض بروح الشعب العربى فى مختلف الأمصار وعلى مر الأجيال — فهى أن مقاومة هذا الشعب للغزاة قد أثمرت بطولات لا حصر لها ولا عدد . ولكن البطولة العربية فى الملحمة الشعبية اختلفت من مرحلة إلى مرحلة ، وانعكس هذا الاختلاف من ملحمة إلى ملحمة . وعبر جميع الملاحم التى وصلت إلينا كان هذا الاختلاف هو الصورة التفصيلية لتطور معنى البطولة عند العرب ورمزها فى مقاومة الغزو الخارجى . هذا المعنى الذى يعبر عن نفسه من ناحية الشكل فى البطل الملحمى الذى يبرز فى تكوينه الموضوعى كافة سمات الشعب النابع منه ، ويحتفظ أيضاً بسماته الفردية المميزة . هو فرد يعبر عن جماعة تعبيراً ملحمياً عن صراع الخير والشر ، وليس بطلاً أسطورياً . ليس هو الجماعة وقد أذيب فيها وأذيت فيه وأمسيا شيئاً واحداً . وهو المعنى الذى يعبر عن نفسه من ناحية المضمون فى تداخل البعد الاجتماعى مع البعد القومى تداخلاً يصعب فى كثير من الأحيان التفريق بينهما ، فقد تكون المقاومة الاجتماعية تمهيداً لمقاومة القهر الأجنبى ، وقد تكون مقاومة هذا القهر هى أيضاً مقاومة اجتماعية . وإذا كانت الملاحم الشعبية العربية قد اشتملت على بعض الأبعاد الإنسانية العامة كالدعوة ضد التفرقة العنصرية ومساواة المرأة بالرجل أو كالأستشهاد فى سبيل المعرفة ، فإن هذا الوجه الإنسانى ليس هو كل شىء فى الملحمة العربية ولا هو الشىء الرئيسى ، لأن الأصالة القومية هى المهاد التاريخى لنشأة هذه الملاحم ، هى صوت الضمير العربى الكامن فى روحنا وأرضنا يخاطب العصور والأجيال .

الفصل الثالث

بطل المقاومة في الرواية المصرية

بالرغم من كافة الاجتهادات التي يبذلها بعض باحثينا من مؤرخي الأدب ، وينتهون فيها إلى إثبات شرعية النسب بين الرواية المصرية الحديثة والتراث العربي القديم ، فإن العلاقة بين الفن الروائي في بلادنا والرواية الأوروبية ستظل هي المحور الرئيسي لأية نتائج علمية ينتهي إليها البحث الموضوعي المجرد . ذلك أن امتداد « الحس القصصى » من التراث إلى الروائي المصري المعاصر ، لا يعنى بأية حال أن الرواية المصرية هي ابنة هذا التراث . ولا شك أننا نجد في الملاحم الشعبية والمقامات والحكايات والحواديت والفوازير والنوادر رصيдаً من « الوجدان القصصى » ، تماماً كما نجد في الأراجوز والسامر وخيال الظل واللبابات الشعبية ، رصيдаً من الحس الدرامى . ولكن هذا الرصيـد أو ذاك لم يخلق الرواية المصرية أو المسرح المصري ، وإن تسرب جزئياً في تضاعيف العمل الفنى ، وانعكس بصورة أو بأخرى على « روح البناء » الذى يصوغه الفنان وفق أشكال حديثة نقلها — بغير شك أيضاً — عن الآداب الأوروبية التى أتيح لها — بفاعلية العوامل الحضارية وتسلسلها التاريخى — أن تسبقنا إلى إبداع هذه الأشكال . ولكن الرواية المصرية ليست مجرد قالب فنى مستورد ، وإنما هي ثمرة تفاعل هذا القالب مع التجربة المحلية الأصيلة والمضمون المصري الأصيل . ولقد كانت التجربة الرئيسية فى حياة المصريين عند بدايات هذا القرن ، هي تجربة الثورة على الاستعمار البريطانى الذى وطئ أرضنا فى أواخر القرن الماضى على إثر الهزيمة التى منيت بها الثورة العربية . وهكذا تفتحت البراعم الأولى للرواية المصرية ، والمجتمع الذى حاولت أن تصوغه ينتفض قلبه بنبضات المقاومة ، سواء عبرت هذه المقاومة عن نفسها فى صمت مشوب بالتوتر هو إلى التحفز أقرب وإلى الانتظار أصدق ، أو عبرت عن نفسها فى هبات فردية متفرقة تجسد الكظم

المحترق ونفاد الصبر ، أو عبرت عن نفسها في حركات منظمة جسورة . وهو مناخ مختلف أشد الاختلاف عن المناخ الذى أنبت الرواية الأوروبية . مناخنا الوطنى المناضل ضد القهر الأجنبى فهو الأب الشرعى للرواية المصرية التى ولدت مع مجموعة التحديات التى واجهتنا عند أوائل هذا القرن حيث كان المآزق التاريخى هو: أننم لا نستطيع أن نرتفع إلى مستوى العصر إلا إذا أخذنا الكثير عن أوربا ، وأوربا - فى نفس الوقت - هى الحضارة القاهرة لإنساننا . وأقبلت الرواية المصرية ثمرة هذا الصراع ، فأوجزت فى شكلها إرادتنا فى الارتفاع إلى مستوى العصر باستلهاهم القلب الأوروبى ، وأوجزت فى مضمونها مقاومتنا الضارية لعنصر القهر فى الحضارة الأوروبية . وولدت الرواية المصرية وقد اشتملت بأصالتها ومعاصرتها معاً على سلاح ثورى جديد فى معركة الإنسان العربى فى مصر ، حيث واكبت بطولته فى مقاومة الغزو الأجنبى ، وأضحت من ثم جزءاً لا ينفصل عن مسار « الثورة » فى تاريخنا الحديث .

* * *

وتعد قصة « عذراء دنشواى » التى كتبها محمود طاهر حتى عام ١٩٠٦ باكورة الإنتاج الوطنى فى الرواية المصرية . ولكم يغفل النقد فى بلادنا هذه « البذور » التى أثمرت فيما بعد طليعة الرواية الوطنية على يدى توفيق الحكيم ، وهى روايته « عودة الروح » . إن « عذراء دنشواى » لا ترتفع إلى مستوى قصة الحكيم ولا إلى مستوى قصة « زينب » التى كتبها هيكىل ، ولكنها بالرغم من ذلك تحتل مركزاً هاماً فى تاريخنا الأدبى - أو ينبغى لها أن تكون كذلك - لأنها تحمل فى تضاعيفها كافة سمات الجين الذى تطور على مر السنين والأجيال ، وأصبح الآن شيئاً عملاقاً فى حياتنا الأدبية ندعوه بالرواية المصرية . والجنين الذى تطور خلال ستين عاماً قد أمد مختلف أطوار روايتنا المصرية بأصالة المنبت الأول والأرض التى زودته بقسماته الرئيسية . كانت مصر فى ذلك الوقت البعيد قد عاشت تحت أقدام الاحتلال البريطانى حوالى ربع قرن ذاقت خلاله مر العذاب . وكان الأدب المصرى ما يزال متأرجحاً بين النقل عن التراث أو النقل

عن الغرب ، أما إبداع التجربة المحلية فلم يكن أمره واضحاً ولا الطريق إليه . فالإقتباس والتحصير والتعريب بتصريف ومحاكاة الأقدمين ، كلها كانت طرقاً مسدودة لا تؤدي بأية حال إلى « نقطة البدء » في خلق أدب مصري حديث . وأقبلت « عذراء دنشواى » — لا حديث عيسى بن هشام كما درج القول عند مؤرخى الأدب في بلادنا — ترسم الخطوة الأولى في الطريق الطويل . لم يتأثر صاحبها بالمقامة العربية ولا بالملحمة الشعبية ، ولم يقتبس من الرواية الغربية فيخلع عن شخصياتها وأحداثها الثياب الأوربية ويلبسهم الثياب المصرية ، بل حاول جاهداً أن يختار في البداية تجربة حقيقية رضعت من نيل مصر وتخلقت بطين أرضها ، وحاول جاهداً أن يصوغ هذه التجربة في كلمات منحوتة بعمق من واقعنا وتراكيب شكلتها حياتنا في سمرها وندبها ، في حلوها ومرها على السواء .

والتجربة « الحقيقية » التى تبنّاها محمود طاهر حتى خامة فنية لقصته هى مأساة دنشواى التى سجلها قريباً غاية القرب من « المادة التاريخية » التى تقول لنا إن بعض الضباط الإنجليز كانوا يصيدون الحمام فاعتدوا على بعض أهالى دنشواى ثم اشتعلت نيران معركة حامية بين الطرفين أسفرت عن مقتل ضابط إنجليزى وجراح لبقية زملائه ، أما خسائر القرية فقد تمثلت في حريق هائل شب بجرن أحد الفلاحين ومصرع امرأته . وما إن طيرت الأنباء إلى اللورد كرومر حتى أمر بانعقاد « المحكمة المخصوصة » التى حكمت بإعدام مجموعة من الأهالى وسجن البعض الآخر وجلدهم . وتم تنفيذ الإعدام فى نفس الساحة التى شهدت الموقعة بين الإنجليز والفلاحين على أرض دنشواى . هنا ينهى التاريخ ويبدأ قلم الفنان فى إعادة صياغته على نحو جديد ، فنحن نلتقى فى البداية بفتاة قروية تدعى « ست الدار » تقع فى هوى فلاح من سنّها يدعى « محمد العبد » وكلاهما يناضل للزواج من الآخر قبل أن تنجح محاولات « أحمد زايد » فى وإبور الطحين لإغراء الفتاة بالزواج منه . وينتقل بنا الكاتب إلى تصوير حالة الفلاحين قبل قدوم الضباط الإنجليز لصيد الحمام ، فقد تعودوا هذه

الزيارة، غير المرغوب فيها بين الحين والآخر فيفقدون حمامهم مصادر رزقهم ، ولا يكلف العمدة، خاطره برفع الأمر إلى أولى الأمر ، وإنما هو دائم الوعود دون الوفاء بها . ! وهم على هذه الحال يفاجئهم الخبر بقدوم الضباط كالقدر الساخر من أحلامهم . وعلى الجانب الآخر نرافق خمسة من الضباط الإنجليز ، وهم يأملون في رحلة جميلة تنتهى بأكلة حمام شهية مصحوبة بالويسكى . ورافقهم في رحلتهم المترجم « عبد العال » وأحد العساكر المصريين ، وما إن بدأت الرصاصات تتوالى من فوهات البنادق حتى بدأت أسراب الحمام تسقط بالجملة ، ولم تتوقف القذائف عن الانطلاق حين اشبت النيران بأحد الأجران فتجمهر الأهالى حول الضباط وتبادلوا الركل والضرب إلى أن أسلم الإنجليز سلاحهم ورفعوا الراية البيضاء معلنين انتهاء المعركة والتسليم ، ولكن بعد أن مات أحدهم متأثراً بجراحه . ويعمد المؤلف إلى تصوير مجموعة من المفارقات ، فالأهالى كانوا — قبل مجيء الضباط — أكثر ميلاً إلى المسالمة واليأس من المقاومة . وعندما وقعت الواقعة احتدم الغيظ في صدورهم واتقدت قلوبهم بالحقد وانفجرت أيديهم وأرجلهم بالثورة . ومن ناحية أخرى يصور لنا أحد الفلاحين وقد انحنى على الكبتن بول وهو بين الحياة والموت يسقيه بكلتا يديه من مياه التربة المجاورة ، ولفظ الضابط أنفاسه في اللحظة التى أقبلت فيها « القوة » فحاول الفلاح أن يخفى حتى لا يسيئوا فهم موقفه الإنسانى ، ولكنه لم ينج من طعنة سونكى أردته قتيلًا . ومن المفارقات أيضاً ذلك المشهد الذى اختلى فيه الهلباوى بنفسه ، وقد حاصره ضميره بين الانحياز لوطنه وأبناء وطنه — وحيث أنه يرفض منصب المدعى العام فى المحكمة المختصة — وبين الخضوع لسلطات الاحتلال وتحقيق مآربهم فى الثأر من أهل دنشواى ، وحيث يزهو بالمنصب الجديد ويفخر بالبرقية التى وصلته من « أحد عظماء الإنجليز » مهتأ . وفى هذا الوقت كان الفلاحون حائرين من « المجهول » الذى ينتظرهم ، بعضهم يطمع فى العدل ، والبعض الآخر ينطق بلسان الحاج عمران « فىن العدل اللى فى مصر ؟ إذا كان فيه عدل — زى ما بتقول — كان تهجم على بلدك الإنجليز ويصطادوا حمامكم ، ويموتوا نسوانكم ، ويحرقوا جرنكم ، كان العدل زمان يا ابنى زمان » . ولعل مشهد

المحاكمة هو أروع المشاهد الفنية في الرواية فقد صور الكاتب « المظهر والجوهر » لهيئة المحكمة من الرئيس إلى الأعضاء إلى الشهود إلى المتهمين ، فالمدعى العام يطلب نوعاً أجنبياً من الكولونيا ينقى هواء المحكمة من رائحة الفلاحين ، والضباط الإنجليز ينتقون من يستحق شهادة « الإثبات » من لا تعجبهم وجوههم أو ممن تتوقف عندهم إشارة العضو الإنجليزى من فوق منصة القضاء . وحكمت المحكمة - بشهادة الشهود وتقنين القضية وطالب المدعى العام ودفاع المحامى - بالإعدام والسجن والجلد . وكان مشهد الإعدام والجلد من أكثر المشاهد الفنية في الرواية إحكاماً فقد تداخلت صورة المشنوق أو المجلود بصورة الجمالير الملتفة حول مكان المشنقة والجلد ، بل إن الكاتب لا تقوته صور ذك كلب يدعى « سبع الليل يجرى ويخبط رأسه في قوائم ذلك المستطيل المنكود » . وتنتهى القصة وبطولتها معقودة لأهل دنشواى جميعاً لا زهران وحده الذى خيل إلى الإنجليز أنه « رئيس العصابة » ولا حسن محفوظ وحده الذى كاد له أحمد زايد عند الإنجليز لأنه حال بينه وبين الزواج من ابنته « ست الدار » التى بدأت بها القصة - وهى سعيدة بحبها - وانتهت بها وهى تنوح على أبيها الذى أعدموه أمامها . ويبدو غياب البطولة الفردية طبيعياً إلى حد كبير ، لأن « البطل الفردى » لم يكن قد ولد حينذاك فى أرض الواقع المصرى بين هذه الفئات الشعبية التى عبرت عنها « عذراء دنشواى » فقد كانت من الضعف بحيث لا تشكل حركة منظمة يقودها « زعيم » أو « بطل » . لهذا كانت « البطولة الجماعية » هى التعبير الفنى الأمثل عن هذه الفترة . وقد أجاد الكاتب صياغة هذا الشكل « البدائى » من أشكال البطولة صياغة « حدوتية » أقرب إلى « السامر » الذى يجمع أهل القرية فى أمسيات متفرقة . فالبطولة الجماعية هنا ليست بطولة « منظمة » وإنما هى بطولة عفوية تنسم عبيرها فى نخلص عبد العال والعسكري المصرى من الشهادة ضد أهل دنشواى ، وتنسم هذا العبير مرة أخرى حين يفاجأ الفلاحون بأنفسهم يذودون عن قريتهم فى دفاع مستميت كان راقداً مسترخياً فى أعماقهم ، لم تحركه سوى هذه الهزة العنيفة التى أحدثها حريق الجرن

ولإصابة زوجة عبد النبي . والمؤلف - لكي يبرز بطولة الشعب حقاً بالرغم من بدائيتها - يضع الخطوط السلبية جنباً إلى جنب مع الخطوط الإيجابية فلا ينسى سقوط الهلباوى في وهاد الخيانة من أجل « المجد الشخصى » ولا ينسى سقوط أحمد زايد في هاوية العمالة للإنجليز من أجل « الحق الشخصى » . وتبلغ موضوعية الكاتب درجة عالية من الأهمية حين يصوغ شخصيات الضباط الإنجليز دون أن يقحم مشاعره الذاتية على كياناتهم الحقيقية ، ففهم من يرى « الحق » ويلوى عنقه تنفيذاً للأوامر ، ومنهم من يتجاهل تماماً هذه الأوامر ، ومنهم من يصدر هذه الأوامر التى تجعل من المحاكمة « لعبة ديمقراطية سخيفة » هدفها الوحيد هو إحكام حبل المشنقة حول أعناق أهل دنشواى . إن هذه القصة كانت تعبيراً فنياً رائداً عن حياة الفلاح المصرى شكلاً ومضموناً ، فازدت ثياب العامية المصرية في وقت كان يعتبر هذا « فعلاً فاضحاً » كشف فيه الكاتب « عورة » اللغة ، ونحت شخصياته من قلب القرية النابض بالأمها وتعاسها وأحزانها ، لم يصور الباشا أو العمدة التقليديين وإنما اتجه مباشرة إلى الممثلين الحقيقيين للقرية المصرية من فقرائها الكادحين ، واختار بناءه الفنى من جلسات السمر التى يتبادل فيها الفلاحون المشورة والمهموم ، والتقط تجربة حية « نمرذجية » من أعماق ضمير الشعب المصرى هى تجربة نضاله الدامى ضد الاستعمار الأجنبى . هذه العوامل جميعها تجعل من « عذراء دنشواى » بذرة إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية تحمل بين أحشائها مضموناً ثورياً تشكل في صياغة ساذجة حقاً ، ولكنها عبرت أصدق تعبير عن سداجة « البطولة » الشعبية آنذاك ، وهى البطولة الرامزة إلى أن المقاومة في صدور المصريين مرغل في الأعماق تعلوها أحياناً طبقات من الصدأ وما يشبه النسيان أو التخاذل إلى درجة اليأس ، ولكن ما إن تتفجر الأرض بأزمة ضارية حتى ينفجر البركان المنزوى في مكان ما من الصدور لا يسمع بدويّه ويكتوى بناره سوى الغزاة الفاتحين . إن البطل الشعبي في الملحمة العربية ليس له مكان في « عذراء دنشواى » ، والبطل البرجوازي في القصة الأوروبية ليس له هو الآخر مكان لأن بداية القرن العشرين

في تاريخنا المصري لم تكن بداية « الفروسية العربية » ولا « البطولة البرجوازية » .

* * *

وتعد ثورة ١٩١٩ من وجهة نظر الكثرة الغالبة من الدارسين لتاريخنا القومى ، أول مظاهر المقاومة المصرية الفعالة بعد هزيمة الثورة العرابية التى عبرت عن نفسها أدبياً في شعر الرائلين محمود سامى البارودى وعبد الله النديم . وظل الشعر من أدوات التعبير الثورى عام ١٩١٩ ، ولكن الثورة حققت تعبيرها الأدبى الأكثر قدرة على احتواء أبعادها في فن الرواية ، وذلك حين كتب توفيق الحكيم روايته الأولى « عودة الروح » عام ١٩٢٧ ونشرها عام ١٩٣٣ . ثم أتبع هذه الثورة بعد ذلك أن يتناولها نجيب محفوظ في واحدة من أكبر أعماله هى رواية « بين القصرين » .

وبالرغم من أن هاتين الروائيتين كانتا تاليتين من حيث التاريخ الزمنى لأحداث الثورة ، إلا أنهما لم ينحوا في صياغتهما الفنية نحواً تاريخياً يعتمد على التسجيل الوثائقي ، بل اشتملت الأولى على نوع من التفكير الفلسفى ، واشتملت الثانية على نوع من التفكير الاجتماعى .

ولا تستمد « عودة الروح » أهميتها ، لمجرد كونها صدى مركزاً للثورة ، وإنما لكونها — وهى أولى الأعمال القريبة من التكامل في أدب الرواية المصرية الوليدة آنذاك — حملت دلالة أخرى أكثر أهمية وهى أن ميلاد الرواية كفن أدبى ، اقترن في تاريخنا بميلاد الطبقة المتوسطة وثورتها . . فهى من هذه الزاوية « علامة طريق » في نهضتنا الحضارية الحديثة ، وهى علامة تقرب إن « المقاومة » للاستعمار الغربى من أكثر ملامح هذه النهضة بروزاً وجلاء . و « يفلسف » توفيق الحكيم مضمون المقاومة المصرية فلا يراه مقصوراً على ثورة ١٩١٩ التى استلهم أحداثها في روايته ، بل رآه عنصراً أصيلاً في جوهر « الروح المصرية » منذ آلاف السنين ، يغفو أحياناً حتى ليبدو وكأنه قد مات ، ثم يستيقظ فجأة على نحو يشبه المعجزة . ويخيل إلى أن توفيق الحكيم كان واقعاً حينذاك تحت تأثير التيار الذى استقطب جزءاً لا يستهان به من حركة الفكر المصرى الحديث في

أوائل هذا القرن ، وهو التيار القائل بأن الحضارة المصرية القديمة بكل ما نشتمل عليه من قيم تملك خاصية الاستمرار حتى إن ينبوع الإنسان الفرعوني ما يزال يصب في وجدان الإنسان المصري المعاصر بغير وعى منه . وقد نشأ هذا التيار أول الأمر كرد فعل رومانسي على طغيان المد الاستعماري من ناحية ، وهيمنة السلطنة العثمانية من ناحية أخرى .^١ برز التيار يستوحى أمجاد الماضي القديم في مواجهة الحاضر المستباح ، تارة باسم الحضارة والمدنية والنور القادم من أوروبا ، وتارة باسم الدين والتراث ومقدسات الخليفة والوالي التركي . وظهرت الفكرة المصرية في بدايتها كمحاولة من جانب الطبقة المتوسطة البازغة « للاستقلال » عن القوتين الرئيسيتين . ولما كانت بحكم نشأتها أسيرة الضعف والوهن فإنها اتجهت بعدسة رومانتكية إلى الماضي تستلهم قوتها الذاتية من أعماق التاريخ . وأقبلت « عودة الروح » أنضج تعبير في هذه الفترة وذلك التيار الذي صاحبها .

ويكاد توفيق الحكيم أن يشطر روايته إلى نصفين ، أحدهما هو الجزء المرئي للعين المجردة ، والآخر هو الجزء الخفي ، الراسخ ، تحت السطح . أما الجزء الأول فيروى لنا قصة أسرة برجوازية جمعها العاصمة ليدرس البعض ويعمل البعض الآخر . ويبرز من بينهم جميعاً الفتى الأصغر « محسن » الذي يقع في هوى بنت الجيران « سنية » . وبالرغم من الإيحاءات المتباينة للفتاة ، التي يفهم منها أنها « تعلقهم » جميعاً برموش عينيها السوداوين الواسعتين ، إلا أنها حين تختار فإنها تتجه إلى « الوارث ، الحميل » الذي يسكن نفس العمارة التي يقطن بها محسن وأعمامه . وإذا كانت القصة قد بدأت بهم جميعاً وهم على فراش المرض ، فإنها تنهى بهم أيضاً على فراش أحد المستشفيات التابعة للمعتقل . . ذلك أن مطاردة البوليس للمظاهرات التي اشتركت فيها مصر بأسرها ، قادت إلى غرفة فوق سطح البيت اكتشف فيها كميات هائلة من المنشورات . هذا هو الوجه العلني للرواية ، على أن الخاتمة التي أقبلت لاهثة في صفحات معدودات ، هي التي أفصححت عن أن وجهاً آخر للرواية نستطيع أن نطالع قسماته عند القراءة الثانية . فالحكيم يقنطف من نشيد الموتى هذه العبارة التي يصدر بها الجزء الأول

من روايته « عندما يصير الزمن إلى خلود ، سوف نراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك ، حيث الكل في واحد » ثم يقتطف هذه العبارة ليصدر بها الجزء الثاني « انهض ! .. انهض يا أوزوريس .. أنا ولدك حوريس .. جئت أعيد إليك الحياة .. لم يزل لك قلبك الحقيقي .. قلبك الماضي » . وما دام الكاتب يصير على تثبيت هذا « النص » في أذهاننا ، هكذا مرتين ، فلا بد لنا من أن « ننبش » عن الأسباب التي دعت به إلى ذلك من داخل الرواية نفسها .. حينئذ سوف نقرأ من جديد الحوار الطويل بين الأثرى الفرنسى والمفتش الإنجليزى حول أصالة مصر ، وعراقها التي تمتد في جوف الزمن إلى ثمانية آلاف سنة عمقاً وغوراً ، وأن من سمات مصر الجوهريّة أنها تنام كثيراً حين لا تجد « المعبود » الذى يحسد يقظتها ، فإذا ظهر هبت من رقبتها هبوباً عاصفاً مدوياً من هوله لا تصدق أن مصر هي التي فجرت هذا البركان الحامد عبر السنين . ولكن ، تلك هي مصر تغفو أحياناً ولكنها لا تموت أبداً ، لابد أن يقبل اليوم الذى تشهد فيه العالم كله على عظمتها وقوتها الكامنة الراسية في أعماق هذا « الفلاح » تطوى سرها عنه زمناً طويلاً .. حتى إذا عادت « الروح » وظهر المعبود أو الزعيم أو القائد ، لم يعد هذا الفلاح كما تصوره « البدوى المغرور » في حوار الطويل مع محسن ، يدعى الأصالة والعراقة وحده ، وهو لا يدري أن منبت الأصالة هنا في وادى النيل ، لأن « مصر أصل الحضارة » . ويترجم الحكيم هذه العبارات التقريرية المباشرة في أحداث وشخصيات ومواقف ، فيدعو هذه الأسرة المتحابة المتألّفة بـ « الشعب » الذى يجمعه القلب الواحد ، سواء حين يمرض في مقدمة الرواية ، أو حين يجوع في بدايتها أو حين يحب « فتاة واحدة » في وسطها أو حين يعتقل في النهاية . وهم حين يقعون في هوى سنية ، فيختلفون ويتقاربون ، إنما يقعون في هوى « إيزيس » التي تراءت لمحسن في كتب التاريخ وكأنها بعثت حياة في شخص سنية . وإيزيس — أو سنية — هي مصر ، ومصر هي الثورة . وتصبح كلمة « الشعب » التي يطلقها أفراد الأسرة على أنفسهم كناية عن الشعب الكبير ، وتصبح كلمة « المعبود » كناية عن الزعيم الذى يجمع شمل مصر كلها

قلباً واحداً في جحيم الثورة وجنتها معاً . أجل ، فقد كانت سنية — أو لايزيس — مصدر عذاب « الشعب الصغير » ونعيمه في وقت واحد . ولكي يدلل الحكيم على صدق « نظريته » فنياً ، لجأ إلى « خداعنا » حتى قرب الصفحات الأخيرة ، فلم يأت ذكر الثورة على شفة أو حدث أو موقف ، وإنما هي انفجرت فجأة لتبدو « كالمعجزة » ، كالروح التي عادت إلى جسد قارب الموت ، كالبعث الذي يحل بعد عناء ويأس فينفث سره في الرماد ويحيله إلى حياة نابضة . أى أن غياب « الثورة » عن أحداث الرواية كان غياباً فنياً أو حيلة بارعة قصد بها الكاتب أن تغيب عن مخيلتنا وذاكرتنا ، دون أن تغيب عن أرض الواقع فقد كانت غرفة السطح مخزناً للمنشورات ، ذلك أن غيابها عن المحيلة أو الذاكرة يعنى أن بذرة الثورة في حالة كمون . . فإذا « فوجئنا » في النهاية وبدأت لنا الثورة وكأنها معجزة من السماء ، أيقننا أنها ليست مفاجأة إلا بالمعنى الفنى ليحقق الفنان « فكرته » عن مصر والثورة . وهي الفكرة القائلة بأن « المقاومة » عنصر أصيل من العناصر المكونة لجوهر الشعب المصرى و « روحه » التي تناضل في الخفاء ويبطء ولكنها حين « تعود » من خفائها لا يلحق بمعدل سرعتها الزمان ؟

ونلتقى مع الوجه الآخر للرواية أيضاً ، برمز البطولة فيها . . فليس « البطل » في عودة الروح هو إحدى الشخصيات التي تعرفنا عليها مع محسن وأعمامه ، وإنما البطل هو « الوجه الغائب » الذي لاندرك لحمه ودمه وعظمه بين الصفحات ، ولكنه يتراءى لنا قرب النهاية وكأنه « الخيط الواحد » الذي يضم هذه الشخصيات جميعها ، هذه الشرايين التي تصل بين ينبوع الأول « مصر » وتصب في القلب الواحد « الثورة » . هو ذلك الرمز الذي تتجسد فيه فكرة « الكل في واحد » ، هو حوريس الذي يجيء ليعيد إلينا الحياة ما دام لنا « القلب الحقيقي » أو « القلب الماضى » .

هل يعنى ذلك — والإشارة الروائية ترمز إلى سعد زغلول — أن عودة الروح تؤرخ لميلاد البطولة الفردية في أدب المقاومة المصرية ؟ كلا ، فالفرد هنا ليس فرداً فحسب ، إنه يرتفع إلى مستوى الرمز الشامل لمصر كلها والثورة كلها . .

هو يخلق بالضرورة نوعاً من « التمايز » عن المرحلة التي صورها محمود طاهر حتى ، مرحلة البطولة الجماعية في شكلها البدائي . . ذلك أن الطبقة المتوسطة الناشئة وثورتها هي الحامة التاريخية في عودة الروح ، وبالتالي كانت فردية البطولة سمة ناشئة ما تزال في مرحلتها الجنينية . ومن هنا كان التعميم الذي لجأ إليه الحكيم ، فبالرغم من أن محسن وسنية أفراد متمايزون ، إلا أن الفرد الأكبر أو المعبود بلغ من الشفافية درجة الرمز الذي تتجاوز بطولته مرحلة المقاومة في ثورة بعينها ، إلى أن تسمى المقاومة جزءاً لا ينفصل عن بطولة مصر وثورتها على مدى التاريخ .

* * *

كانت ثورة ١٩١٩ هي المصدر الأول الذي أوحى إلى توفيق الحكيم بالفكرة الرئيسية في « عودة الروح » كما يعترف في كتابه « سجن العمر » فقد بهرته الثورة وكان لا يزال صبيّاً صغيراً ، وإذا لم يكن قد اشترك في المظاهرات إلا أنه شارك بتأليف الأناشيد الوطنية التي يقول إنها لقيت صدى وانتشاراً في ذلك الحين . ولكن الاشتراك في الثورة أو المشاركة في أحداثها لم تكن هي مصدر « الوحي » الذي ألهم الحكيم « عودة الروح » وإنما كانت « المفاجأة » — كما تصورهما حينذاك — والشمول الذي كانت عليه الثورة هو الذي أيقظ فيه هذا المعنى الذي تضخم في وجدانه وذهنه وتخيلته حتى حوّل عقله الخالق إلى « نظرية » في الثورة والحضارة والمقاومة . أما نجيب محفوظ ، فالأمر يختلف معه اختلافاً كبيراً. فرواية « بين القصرين » التي تصدرت في بعض أجزائها لعرض أحداث ثورة ١٩١٩ لاسبيل إلى تقييمها بمعزل عن الجزأين المتممين لها « قصر الشوق » و « السكرية » . ذلك أن كاتب الثلاثية قد استهدف أن يحيط روائياً بالفترة الواقعة بين عامي ١٩١٧ و ١٩٤٤ وهي مرحلة « الخاض » في التاريخ المصري الحديث حيث اختمرت بذور الثورة التي عبرت عن نفسها لأول مرة بصورة ناجحة من بعض نواحيها عام ١٩١٩ وهي الصورة التي التقط أبعادها في « بين القصرين » . وليست الثلاثية — مع ذلك — تسجيلاً وثائقيّاً أو مسحاً تاريخيّاً لتلك المرحلة الخطيرة في حياة مصر الحديثة . وإنما هي أقرب إلى أن تكون تجسيداً فنياً لإحدى

القضايا الفكرية الهامة التي طرحها النضال الثوري على مثقفينا في الأربعينات من هذا القرن ، وهي القضية التي تمت جذورها إلى تلك المهاد الأولى لثورة ١٩١٩ حيث عاش « فهمي » رمز البطولة والمقاومة في « بين القصرين » ، وهي القضية التي تطورت في الثلاثينات على يد « كمال » رمز القلق العنيف والحيرة المدمرة في « قصر الشوق » ، وهي القضية التي آلت إلى نهايتها مع « أحمد » و « عبد المنعم » في « السكرية » . . هي إذن قضية « الحرية » في مختلف مراحل تطورها ومستوياتها وأبعادها ومنابرها . وإذا نحن ركزنا الحديث هنا على « بين القصرين » لمعالجتها ثورة ١٩١٩ التي نتصدى لها بالبحث الآن ، فإن هذا التركيز لا يتم بمعزل عن « الصورة الكاملة » لقضية الثورة عند نجيب محفوظ في ثلاثيته . . وإنما نحن نجرى هذا الفصل – المتعسف أحياناً – حتى نضع أيدينا على معنى المقاومة ورمز البطولة من وجهة نظر مغايرة لوجهة توفيق الحكيم في « عودة الروح » بالرغم من كل الأواصر والشائج التي تصل بين العمل الرائد في « عودة الروح » وثلاثية نجيب محفوظ . فبينما يعتمد توفيق الحكيم إلى « تنظير » الثورة وفلسفتها وفق فكرة ميتافيزيقية تربط بين « المعبود » الذي يظهر و « الروح » التي تعود – وهذا هو المحور الفكري على طول الرواية وهو ينعكس كما لاحظنا على بنائها الفني – فإن نجيب محفوظ يتخذ لنفسه مساراً آخر على طول الثلاثية . ذلك أنه يعامل « المادة التاريخية » كتجربة في المعمل بغير « فكرة مسبقة » سوى الخطوط العامة لتفكيره الاجتماعي ، أي « منهجه » ورؤيته للأمور وتصوره الشامل لهذا الوجود ، والمجتمع الذي يعيش فيه . أما التفاصيل النوعية الخاصة التي تواجهها بها المادة الروائية ، فإنه يتعامل معها موضوعياً بفرز عناصرها المستقلة وتصنيفها ، ثم يتناولها بالتحليل « العلمي » المجرد ، إلى أن يعالج تقييمها فنياً بمشروط العالم الذي « اكتشف » سر الشريحة التي أمامه ، والفيلسوف الذي « نظم » عناصرها الجوهرية في بناء نظري متسق ، والفنان « الخالق » لكيثوتها الجديدة ، أي صياغتها الجمالية التي أعادت تكوينها على نسق فريد مختلف عن حرفية الواقع وأرضه الخام . هذا المنهج في التعبير الفني « لا يصادر » التجربة الإنسانية بمقولات نظرية مسبقة ، ولكنه « يعمم » الخبرة البشرية « جمالياً » في صيغة جديدة تجمع

بين روح العلم والفلسفة والخلق . وتلك هي الإضافة الحقيقية لنجيب محفوظ التي تجعل من ثلاثيته مرحلة جديدة في تاريخ الرواية المصرية بالرغم من كونها امتداداً لواقعية الحكيم الرومانسية في « عودة الروح » .

والمقاومة في « بين القصرين » هي العنصر الرئيسي الذي التقطه الفنان من بين ركام الأحداث المتفجرة بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ فالمادة التاريخية في هذه « التجربة » التي عاشها الشعب المصري آنذاك هي الحرب العالمية الأولى التي اشتعلت نيرانها قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات ، وهي أيضاً الاستعمار البريطاني الذي بلغت إقامته حتى ذلك الوقت خمساً وثلاثين عاماً . ولعل هذه المفارقة التي تجعل من الإنجليز طرفاً هاماً في الصراع العالمي الدائر خلال الحرب مع الألمان ، وطرفاً هاماً كذلك في الصراع المحلي ضد المصريين ، هي التي أثمرت ذلك « المركب الفني » حيث تبدأ الرواية بأسرة تنتمي في جملتها إلى الحزب الوطني والحديث المنفي ، وهي تجد في هذا الانتماء « خلاصاً » روحياً ووطنياً ، فقد كان الإنجليز على خلاف مع الباب العالي ، وكانت الدعاية الألمانية تمجد الإسلام . وهكذا يحدد الكاتب زمن روايته بالحرب التي تطحن العالم منذ ثلاثة أعوام ، والجنود الذين يسلبون الناس متاعهم جهاراً ويتسلون بصبر ألوان الاعتداء والإهانة بغير رادع ، بل يصل الكاتب في تحديده للزمن الروائي درجة من الدقة تجعل من وفاة السلطان حسين « بالأمس » واعتلاء أحمد فؤاد العرش « اليوم » تاريخاً لبداية الأحداث . أي أن الإطار الزمني في « بين القصرين » يبدأ من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية حتى يصل إلى الضابط العاشق الذي وقع في هوى الابنة الصغرى لأحمد عبد الجواد وكان يرفع عينيه في حذر إلى النافذة دون أن يرفع رأسه « فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك » كما يقول نجيب محفوظ . وتلك هي بداية المشهد الاستعماري في الرواية ، يقابلها وجهاً لوجه « المشهد الوطني » حيث يصور الفنان مواقف الشخصيات من خلالهما معاً ، في صراعهما مع بعضها البعض ، ثم في صراعهما الوطني ضد الاستعمار من ناحية أخرى . ذلك أن الكاتب أثر اختيار شخصياته

بموضوعية صارمة تضفي على تكوينها نوعاً من « التركيب » فهي ليست مجرد أبواق للثورة والوطنية وإنما هي « بشر » من لحم ودم ، وهي تنتمي إلى طبقة اجتماعية لها مصالحها الخاصة ، وهي إحدى فئات هذه الطبقة لها منسوبها الثقافي الخاص ووعياها المحدد وأسلوبها في الحياة ومستواها المعيشي . . إلى غير ذلك من عوامل « الحركة » التي توجه نشاطها العام ، وضمن عناصره الحيوية نشاطها الوطني وموقفها السياسي ومنهجها في التفكير الاجتماعي . وبالرغم من تركيز الفنان — طوال المرحلة التي عالجها في الثلاثية — على التكوين « الطبقي » للبرجوازية الصغيرة ، فإنه لا يغفل التركيز بنفس الدرجة على « فردية » النماذج البشرية حتى يبرر صراعها بتباين تكويناتها الذاتية ، ثم يوحد موقفها الاجتماعي حين يتهدد الطبقة ككل خطر داهم . . لهذا السبب يزواج بين اختيار اللحظات العادية في حياة الإنسان اليومية ، واللحظات الحرجة في تاريخ الأمة بأسرها ، جنباً إلى جنب ، حتى يفصح عن عوامل الفرقة بين الأفراد ، وعوامل الوحدة في الطبقة . . وكذلك الأمر بالنسبة للصورة الشاملة لمصر ، فهناك لحظات الصراع بين الطبقات المختلفة ، وهناك لحظات الوحدة القومية . ولا يطبق مؤلف « بين القصرين » هذا المنهج تطبيقاً آلياً جامداً ، فلربما تتوحد مواقف الأفراد في حياتهم اليومية ، ولربما تختلف مواقف الطبقات في اللحظات الحرجة من تاريخ الوطن ، أي أن ظاهرة « الاستقطاب » ظاهرة محتملة الوقوع ، كظاهرة « التنوع » بغير حتمية ميكانيكية تحيل الوجود إلى معادلة رياضية. هكذا نستقبل شخصيات بين القصرين : أحمد عبد الجواد وأمينه وإياسين وخديجة وفهمي وعائشة وكمال والشيخ متولى عبد الصمد .

أمانة — في الجزء الأول من الرواية — تصلى إلى الله أن يخرج الإنجليز من أرض مصر « إكراماً لفهمي الذي لا يحبهم » . وكانت هذه الأم الطيبة قد أملت — عن أبيها الشيخ وابنها الأصغر — بما يقال عن مصطفى كامل ومحمد فريد فأخلصت في عاطفتها نحوهما إخلاصها للخلافة وأفندينا المبعد حتى رفعت منزلتهم إلى مرتبة الأولياء ؛ وناقشت الأم — في صلب الرواية — ابنها فهمي

عما يمكن أن يؤول إليه موقف سعد زغلول بعد أن لقي عرابي من الإنجليز ما لاقاه . وهي ترى - قرب النهاية - أن «سعد» رجل سعيد الحظ فقد نصره الله على الإنجليز ، والله لا ينصر إلا المؤمنين . ولكن هذا لا يمنع أن السماء كانت أقرب إلى فهمي من إقناع هذه الأم الطيبة « بأن تعريض نفسه للخطر في سبيل الوطن واجب » ولم تشفع توسلاتها الباكية في إثناء فهمي عن القول : « إذا لم نقابل الإرهاب بالغضب الذي يستحقه فلا عاش الوطن بعد اليوم » . وهناك أيضاً أحمد عبد الجواد الأب المستبد ، ونحن نلتقي به في منتصف الرواية يوقع على التوكيل الوطني الذي أنابت به الأمة المصرية أعضاء الوفد المصري للتفاوض مع الإنجليز بشأن الاستقلال ، فأمسك بالقلم في سرور تجلي في تألق عينيه وهو يقول مبهجاً « المسألة جد فيما يبدو » وعن حركة سعد الأخيرة يقول إنها « خليقة بأن تحله من القلوب في أعز مكان » وغلبته روح الدعابة فهمس في أذن صاحبه « كأني لشدة سروري بهذا التوكيل الوطني ثمل بعمل الكأس الثامنة بين فخذي زبيدة » . ولكنه - فيما يقول الكاتب - قنع دائماً من وطنيته بالعاطفة السخية والتبرع السخي بالمال « دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذي آنس إليه فلا يرضى عنه بديلاً » فقد اتسع فؤاده إلى جانب الغرام والشراب والطرب لعاطفة قومية أصيلة نشأت مع صباه فيما تلقته أذناه من أحاديث البطولة التي رواها السلف عن عرابي . ولكنه اكتشف فهمي ذات يوم ، هو ابنه حقاً ، ولكنه لم يدر أن البطولة بذرة كامنة فيه « مصيبة يجب أن نجد لها علاجاً » . طالما ملأته الإضرابات والمعارك أملاً وإعجاباً « ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن أحد أبنائه » . إنه يترحم ليل نهار على الشهداء « ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء » . ويسخر الكاتب من تصور أحمد عبد الجواد وخياله السلمي فيلقى به بين برائن الإنجليز أثناء عودته إلى المنزل في منتصف الليل حين أخذوا يجمعون الرجال اردم حفرة أعدها بعض الثوار كميناً لجنودهم ، وتقتحم الحواطر رأس عبد الجواد الأب المستبد وهو يردد في صمت « سأذكر هذه الساعة الرهيبة مدى العمر إن كان أدب المقاومة

فى العمر بقية ، الرصاص . . المشنقة . . دنشواى » ولا تكتمل شخصية عبد الجواد الأب إلا بشخصية أخرى على جانب كبير من الأهمية هى شخصية الشيخ متولى عبد الصمد الذى يسأل الله أن يعيد أفندينا عباس مؤيداً بجيش الخليفة . وأن يبنى الإنجليز بهزيمة منكرة فلا تقوم لهم بعد قائمة ، ولكنه يستبعد خروج الإنجليز من مصر دون قتال ، ويستنكر فى نفس الوقت أن يشترك فهمى فى القتال إذا نشب لأنه لا يدرى ماذا فعلوا بالعزيزة والبدرشين ، وينصح عبد الجواد أن يبعد ابنه عن طريق الإنجليز فالله وحده قادر على إهلاكهم « كما أهلك الذين من قبلهم ممن شقوا عصا طاعته » .

بلى الأب والأم — من زاوية الأهمية الروائية — موقف الإخوة والأخوات إزاء الشهيد الاستعماري والمشهد الوطني . وكان ياسين — الأخ الأكبر — كبقية أفراد الأسرة يتمنى أن ينتصر الألمان على الإنجليز حتى يتخلصوا من كابوسهم ، وتعود الخلافة إلى سابق عزتها، ويعود عباس ومحمد فريد إلى الوطن . وقد عطف ياسين على آمال أخيه فهمى فى هدوء يتسم بقلّة الاكتراث . على أن خديجة — الأخت الكبرى — كانت تمثل نشاراً واضحاً فى الأسرة بقرها « لماذا تحبون الألمان وهم الذين أرسلوا زبلن ليلقى بقنابله علينا ؟ » وقد تأثر ياسين غاية التأثير حين قرأ أحد المنشورات التى يقوم فهمى بتوزيعها ، وهو الوحيد الذى لم يفاجأ بتحركات فهمى بل قال له « . . كأنك كنت ترصد طول حياتك لمثل هذه الحركة كى تلقى إليها بكل قلبك » وإن لم يخف شعوره بالانزعاج من هذا الشر الذى يحيق بفهمى ، خاصة بعد استقالة الوزارة وتحرش الأحكام العرفية . وراح الإخوان يتحدثان ذات يوم عن الأنباء المثيرة التى تناقلتها الألسنة عن الثورة المستعرة فى جنبات الوادى من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه :

« — هذه هى الثورة حقاً . . فليقتلوا ما شاءت لهم وحشيتهم فلن يزيدنا الموت إلا حياة .

فقال ياسين وهو يهز رأسه عجباً :

— ما كنت أتصور أن في شعبنا هذه الروح المكافحة .

فقال فهمي وكأنه نسي كيف أشفى على اليأس قبيل شوب الثورة حتى
فاجأته بزلزالها :

— بل إنه ممتلئ بروح الكفاح الخالد التي تشتعل في جسده من أسوان إلى
البحر الأبيض ، استثارها الإنجليز حتى ثارت ، ولن تخمد إلى الأبد .
فقال ياسين وعلى شفثيه ابتسامة :

— حتى النساء خرجن في مظاهرة . . . »

أما كمال الأخ الأصغر فقد ترك خياله يهفو إلى أولئك المضربين — من
التلاميذ الكبار — بدهشة واستطلاع أضفى عليهم سميت البطولة وود من أعماقه أن
يشاركهم معاركهم الدامية . . أجل لقد صادفت عيناه بعض هذه المعارك
ورأى الإنجليز وهم يصوبون مدافعهم الرشاشة إلى صدور الشباب والشيوخ
والصبية من أمثاله ، ورأى بقع الدم تتناثر في الطرقات ، ورأى فهمي في إحدى
المظاهرات . وقد عسكر الإنجليز أمام البيت أياماً طويلاً فكان يمثل على
السطح — بنوى البلح — فريقين من المصريين والإنجليز ويدير بينهما صراعاً
عائياً ينتهى — بعد معاناة وسقوط الشهداء — بانتصار مصر وخروج الإنجليز ،
بالرغم من الحلوى التي كان الجنود يهدونها له في الذهاب والإياب . وحين توطدت
بينه وبينهم العلاقة جرؤ على أن يسأل أحدهم أن يعيدوا سعد زغلول من منفاه ،
فأمسك الجندي بأذنه وقال له « سعد باشا نو » .

• ويبدأ المشهد الوطنى في « بين القصرين » بالنبا الذى ذاع في أنحاء
البلاد ، وهو أن وفداً مصرياً مكوناً من سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلى
شعراوى ، توجيه إلى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان
الاستقلال « أعنى إخراج الإنجليز من مصر ، أو الجلاء كما عبر عنه مصطفى
كامل ودعا إليه . . » هكذا قال فهمي بلهجة عصبية . واندلعت الثورة حين
خرجت المظاهرات تحمل شعارات الجلاء ، واصطدمت بقوات الاحتلال
صداماً دمويّاً ، وأوقفت الإضرابات الحياة العامة في البلاد توقفاً تاماً . كان

الإنجليز قد بالغوا في العدوان على الأهالي العزل فأضرموا النار في بلدين وتحرشوا بالرجال وهاكوا أعراض النساء ودب القزع في قلوب أبناء المنطقة المحيطة بالبلدين اللتين استحالتا شعلة من النيران . وتحتل شخصية فهمى - الابن الأوسط لأحمد عبد الجواد - مكاناً بارزاً بين المشهد الاستعماري والمشهد الوطني . لشدة ما أثارت الأحداث الوطنية أكبر الأحلام في نفسه « في دنياها الساحرة تراءى لعينيهِ دنيا جديدة ووطن جديد وبيت جديد وأهل جدد » وحين تساءل ياسين عما يستطيع سعد وصحبه أن يفعلوه ، لم يكن يدرى الجواب « ولكنه يشعر بكل ما في قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلاً في عالم الواقع : ولكنه يشعر به كأميناً في قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع أو فلتمض الحياة عبثاً من العبث وباطلاً من الأباطيل » . وتمثل فهمى في صمت معاناته المريرة في الحياة بين جدران بيت يواصل حياته المعهودة كأن شيئاً لم يحدث « كأن مصر لم تنقلب رأساً على عقب » ولو أن الانفجار الرهيب لم يقع لمات غمماً وكمداً ، وهو لا يذكر كيف حدث ذلك بالضبط ؟ كان راكباً ترام الحيزة في طريقه إلى مدرسة الحقوق فوجد نفسه وسط جماعة من الطلبة تناقش الحدث الجلل ، فقد ننى سعد اللسان المعبر عن آلام هذه الأمة وإرادتها في الخلاص . ونادى أحدهم بالإضراب فارتد القلب اليائس بالحماس وتوهج حين هتف مع الهاتفين « لتسقط الحماية » ، « يحيا الاستقلال » ، « عاش سعد » وتجمهر الطلبة في مظاهرة مدرية ضمت الكليات الأخرى . وتصدى البوليس للمظاهرة واعتقل بعض الطلبة ونجا هو بجهد جهيد . وأقبل اليوم الثاني فاحتشد الأهالي بطلبة المدارس والجامعة « وبعثت مصر بلداً جديداً . . وألقى هو بنفسه بين الجموع في نشوة فرح وحماس كأنه تائه ضال عثر على أهله بعد فراق طويل » وما لبث الإنجليز أن تصدوا برصاصهم فسقط الشهداء وألهمت دماؤهم نيران الحقد على الاحتلال فأضربت بقية طوائف الشعب ، وتمم فهمى وهو يزبح الغطاء عن صدره ويجلس فوق الفراش « سيان أن أحيا أو أن أموت ، الإيمان أقوى من الموت ، والموت أشرف من الذل ، فهنيئاً لنا

الأمل الذى هانت إلى جانبه الحياة ، أهلاً بصباح جديد من الحرية ، وليقض الله بما هو قاض . « وأقبل الامتحان العسير ، لا عند ما انتهالت رصاصات الإنجليز على رؤوس المتظاهرين ، بل عندما وقف أمام الأب المستبد يطالب إليه أن يقسم بالقرآن أن يترك « الجهاد » فكانت المرة الأولى فى حياته ، وحياة أسرة عبد الجواد كلها ، أن يرفض لأبيه طلباً ويأبى الخضوع لرأيه . كانت صدمة عبد الجواد مروعة ، فقد سمع بأذنيه من يشير إلى فهمى قائلاً فى المسجد أمام المصلين جميعاً « هذا الشاب من الأصدقاء المجاهدين ، كلانا يعمل فى لجنة واحدة » يومها دخل مع ابنه فى لجج شديد خرباً بعده منهاراً لا يقوى على الحياة وقد عاش ليرى ابناً من أبنائه يخرج على إرادته . ويستمع إلى فهمى بقلب ملتان وهو يردد « إن الجنازات تشيع بالعشرات ولا هتاف فيها إلا للوطن ، حتى أهل النضحايا يهتفون ولا يكون ، فما حياتى ؟ » .

ثم جرى النبأ العظيم بالإفراج عن سعد ، وأن الإنجليز يجمعون حشودهم العسكرية تأهباً للرحيل إلى العباسية فاشتعل الحماس ورفعت الأعلام ووزع الشربات ، وعلق أحمد عبد الجواد صورة سعد تحت البسمة وقال باستهانة « مضى عهد الخوف والدماء إلى غير رجعة . . إن المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء » وقال فهمى الذى بدا فى فرح الأطفال إنه لو لم يسلم الإنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد « ومهما يكن من أمر فسيتقو يوم ٧ أبريل سنة ١٩١٩ رمزاً لانتصار الثورة » واعترف لأمه بكل شيء ، باشتراكه فى لجنة الطلبة وتوزيع المنشورات وتنظيم المظاهرات وتشجيع الإضرابات . وغادر البيت إلى الأزهر حيث اجتمع بزملائه للنظر فى ترتيب المظاهرة السلمية الكبرى التى سمحت بها السلطات ليعرب بها الشعب عن ابتهاجه . غير أن شخصية فهمى كما رسمها نجيب محفوظ ، ليست شخصية مسطحة فهو لم يخل فى جهاده من « تعاسة خفية لم يعلم بها أحد سواه » مصدرها إيمانه بأنه دون الآخرين جرأة وإقداماً « كانت أعمال البطولة تراءى لعينيه رائعة باهرة تخطف الأبصار ، وطالما أنصت إلى نداء باطنى يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال ، ولكن

كانت تخذله أعصابها في اللحظة الحاسمة ، فما تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة» وهكذا ينجو مما تعرض له الآلاف كالسجن أو الضرب فضلاً عن الموت . ونفض عن قلبه هذا الألم الممض الذي يخزه بين الحين والحين ؛ إذ وجد نفسه في خضم المظاهرة الكبرى مندوباً عن اللجنة العليا للطلبة ، وتآلق جبينه مرة أخرى بأهازيج الثورة وأناشيد النصر وهذه العيون التي تلتهم بنشوة المقاومة البطولية العميقة الجذور في أغوار النفس المصرية ، النفس التي توزعت الآن تحت العمامم والطرايش والرعوس العارية من طلبة وعمال وموظفين وشيوخ وقساوسة وقضاة وغيرهم ممن احتشدت بهم ميادين القاهرة وشوارعها قبل أن يعكر صفوها هذا الصوت الذي لا يصدقه عقل ، صوت طلقات نارية ، رصاص الغدر البريطاني الذي صرح بالمظاهرة ثم فرقها بالسلاح ، وكأن الاستعمار لم يحتمل هذا المشهد التاريخي العظيم فأراد أن يقلل من جلاله بهذه الدماء التي تفجرت من الصدور وهذه الجثث التي استشهد أصحابها على غير موعد مع الموت . وليس قدراً أن يموت فهمي مع الذين ماتوا ذلك اليوم ، ليست مفارقة أن يموت في مظاهرة سلمية . . فقد أراد الكاتب — مع كلمة النهاية — أن يقول شيئاً هاماً ، هو أن المعركة مع الاستعمار لم تنته يومذاك وأن البطولة ليست مقصورة على الذين استشهدوا في ساحات المقاومة المسلحة ، وإنما هي تمتد إلى الذين يعيشون حياتهم بعد النصر وفي دمائهم تحيا المقاومة حتى إذا غدرت بهم قوى الشر أحرزوا بطولة الاستشهاد في ساحة السلام كما أحرزها من سبقوهم في ميدان الحرب . وبموت فهمي تموت التعاسة الخفية التي لم يعلم بها أحد سواه ، تعاسة البطل الرومانسي الذي يعلن بموته ميلاد البطولة الفردية ، بطولة البرجوازي الصغير في العشرينات من هذا القرن جنباً إلى جنب مع بطولة المجتمع في مرحلة جديدة من مراحل تطوره .

* * *

تكاد الرواية التي كتبها إحسان عبد القدوس حوالي عام ١٩٥٦ تحت عنوان « في بيتنا رجل » أن تكون الرواية المصرية الوحيدة التي اكتملت فيها صورة « البطل الوطني » وما ترمز إليه بطولته من أفكار وأعمال « وطنية » فلقد تخلصت

الرواية من أية أبعاد اجتماعية أو إنسانية، واقتصر مسرح أحداثها على « البعد القومى » وحده فكانت القضية التى تواجه مصر كلها خلال السنوات العشر السابقة على ثورة يوليو عام ١٩٥٢ هى أنه لا بد من ثورة شاملة تطرد الإنجليز من أرض مصر وتنقى هواءها من أنفاس عملائهم . ولم تتبلور فكرة الثورة — بهذا المعنى — فى خطوة واحدة ، بل تبلورت عبر مراحل مختلفة من الصراع بين الشعب والمستعمر عرف الكفاح الوطنى خلالها رموزاً مختلفة للبطولة . وقدم لنا إحسان عبد القدوس ما يمكن تسميته بالبطل الوطنى الكامل ، أى هذا الذى بدأ من نقطة الصفر أقرب إلى « المغامرين » وانتهى به الأمر إلى زمرة « المناضلين » . وهو فى جميع الأحوال لم يخرج عن كونه « بطلاً فرداً » تطور منهجه من أسلوب « الاغتيال الفردى » إلى أسلوب « الثورة المنظمة » فى التنظيم الحزبى كشكل ، والكفاح المسلح كمضمون .

وإبراهيم حمدي — بطل رواية « فى بيتنا رجل » — كان من الممكن أن تلتقى به مراراً بين أمواج طلبة الجامعة فى الأربعينات من هذا القرن ، نموذج الشباب الذى تسهويه لعبة المسدس الخطرة حين تنجح رصاصاته فى اختراق صدر جندي إنجليزى مخمور أو عميل مصرى مأجور فيفرغها فى هذا الصدر أو ذاك وهو يشعر فى أعماقه بمرجل يغلى وقد نزعت عنه الغطاء فبدأت هذه الأعماق تبرد وصدره يتنفس . وهو قد يستمرى اللعبة بمفرده وقد ينضم إليه شاب من أمثاله أو اثنان أو ثلاثة ، ولكنه يرفض « التنظيم » أو الانتماء إلى حزب من الأحزاب بأية صورة من الصور . فهو يرى فى جميع الأحزاب صورة واحدة متكررة ، هى فى النهاية تسلّم مصر للملك أو الاستعمار أو لحسابهم الشخصى فى بنك السطوة والشهرة والنفوذ . ومصر وحدها هى الخاسرة ، شعبها المسكين ما يزال راقداً تحت رحمة الاحتلال يعانى الويلات فى صبر كظيم ، يفرج عنه أحياناً فى مظاهرة أو إضراب ، ولكنه ما يكاد يشعر بذاته حتى تتلقاه أحذية العملاء فيستكين فى ضعف وتخفت دقات قلبه حتى ليبدو وكأنه مات ، إلى أن تراكم الأبخرة النارية فى البركان فيعاود انفجاره ، ثم سكونه ،

ثم موته . هكذا في حلقة مفرغة مضت مصر تدور حول نفسها وكأنها خلت من الرجال فكان لابد من أن يولد رجالها الذين يستهينون بالموت ، ولتكن هذه صفتهم الوحيدة .

وتبدأ « في بيتنا رجل » منذ تلك اللحظة التي قرر فيها إبراهيم حمدي أن يهرب من حراسه في مستشفى القصر العيني بعد أن نقل إليه من المعتقل على أثر سجنه على ذمة التحقيق في مصرع عبد الرحيم باشا شكرى عميل الإنجليز . ولم يكن إبراهيم يعتقد في نفسه أنه أجراً من غيره من الشباب ولا أكثر منهم تطرفاً في وطنيته « ومع هذا فقد تمكن من اغتيال الباشا الإنجليزي كرمز إلى إرادته في التخلص من أذئاب المستعمر حتى يصبح الخلاص من الاستعمار نفسه عملاً سهلاً . فقد تعود أن « يغامر » فيما مضى ويقتل جندياً إنجليزياً عائداً إلى معسكره أو خارجاً منه . ولكنه اصطدم ذات مرة بعلامة استفهام كبيرة « ما جدوى هذه العمليات التي يقوم بها ؟ » لأنها لن تخرج الإنجليز من مصر ، ولن تجد صداها عند الناس . وهكذا وضع خطة اغتيال عبد الرحيم شكرى ونفذها ، فلا بد من القضاء على هذه الفئة الخائنة من زعماء مصر أولاً فهم القيد الحقيقي على الحركة الوطنية يحول بينها وبين الانطلاق . وضجت مصر كلها للحادث الضخم « وعرف من خلال هذه الضجة أنه قد أصبح بطلاً » هو حقاً لم يأت شيئاً خارقاً فيما يعتقد ، ولكن الناس هم الذين يكلفون أنفسهم بخلع البطولة على سلوكه . واهتدى تفكيره — إذا نجح في الهرب — أن يختبئ في بيت أحد زملائه الطلبة غير المشغلين بالسياسة ، بيت محي الشاب الحجول المنصرف إلى تحصيل العلم وحده . وهو نوع من الشباب لا يستطيع أن يكون بطلاً « ولكنه لا يرفض أن يساهم في بطولة ، إذا ما اضطر للمساهمة فيها » . ومحي قد فوجئ تماماً حين طرق إبراهيم بيته ، ولكنه أحس بالفعل « أنه إنسان ليس جديراً بالبطولة » عندما برر إبراهيم اختياره له بأن أحداً لن يشك فيه . ولقد تاملت أسرة محي كلها من هذا الطارق الخطر ، ولكن البنت الصغرى — نوال — نطقت بضمير هذه الأسرة حين قالت « ده بطل . . قتل واحد إنجليزي . .

ما قتلش علشان يسرق ، ولا علشان مجرم . . قتل علشان وطنه . . زى العسكرى ما يقتل عدوه فى الحرب » . وكان من الطبيعى أن يتسلل الحب وثيداً إلى قلب إبراهيم الذى لم يسبق له أن عمل حساباً للبنات ، فقد أغرته نوال بطيبتها وبراعتها ووطنيتها أن يتنازل عن موقفه غير المبرر من البنات ، فبادلها هذه العاطفة الغريبة على نفسه ، على مشاعره ، على وجوده كله « بل هو يستطيع أن يتصور نفسه زوجاً لها » وبغير كلمة حب واحدة تفاهم القلبان النابضان بالحياة . و « غامرت » نوال واتخذت لنفسها دوراً فى حياة إبراهيم « البطل » لا فى حياته العادية فحسب ويسرت له وسيلة الهرب فى بدلة ضابط وعربة عن طريق أحد زملائه فى الكفاح . يسرتها له بالرغم من كل الصعاب التى واجهته مع الأسرة خلال الأيام الأربعة التى قضها بينهم فى قلق عنيف . وكانت أخطر هذه الصعاب أن عبد الحميد — ابن عم محي — اكتشف وجود « البطل » عندهم ، وكان عبد الحميد مرفوضاً من الأسرة كزوج لسامية ، كبرى الأختين ، فهو لم يحصل على شهادة وتلاحقه السمعة السيئة أينما ذهب . وقد اكتشف عبد الحميد مع وجود إبراهيم حمدي — الهارب من البوليس والذى تحذر الدولة من إيوائه بالسجن ثلاث سنوات وتغري على تسليمه بمكافأة قدرها خمسة آلاف جنيه — اكتشاف عبد الحميد مع هذه الحقيقة أنه يستطيع أن يتزوج من سامية بهذه « الورقة » التى رماها الحظ فى طريقه ، فهو يستطيع أن يبلغ عن إبراهيم ويقوم بتسليمه ويقبض المبلغ وتذهب أسرة عمه فى داهية . ولكن « لا » إنه يفضل سامية على هذا كله . وقد تظاهرت الأسرة كلها بالموافقة على الزواج درءاً للخطر ، ولكنه حين اكتشف الخدعة، بخروج إبراهيم من البيت بعد أربعة أيام فقط — وكانوا قد قالوا له إنه سيبقى أسبوعين — جن جنونه وذهب إلى رئيس القلم السياسى ليخبره بكل شيء . ولكنه فى اللحظة الحاسمة تراجع ، ولم يجد مفرّاً من الكذب حتى ينجو عمه وابن عمه وضميره . ولكن القلم السياسى لم يكن ساذجاً فراقب تحركات عبد الحميد واقتحم بيته فى غيابه ثم اقتحم بيت عمه فى حضوره . وعثر ضابط البوليس على مجموعة من القرائن التى تفيد أن « شيئاً ما » يربط

بين هؤلاء الناس وإبراهيم حمدى ، ولكنه ليس شيئاً حاسماً . وسبق محيى وعبد الحميد إلى سجن الأجانب ، وأجريت معهم كافة عمليات التعذيب التقليدية والمستحدثة ، ولكنهما لم يعترفا ! لقد أحس محيى بأن شيئاً بين أضلعه - لا علاقة له بالوطنية - يمنعه من الاعتراف ، بالرغم من هزاله الذى تدهور بصحته حتى أغمى عليه وظنوه قد مات وأحالوه إلى المستشفى . وعبد الحميد وجدها فرصة العمر ليثأر من كل ما هوسلبي فى حياته فلم يعترف وقاد مختلف مظاهر التمرد فى المعتقل من الإضراب عن الطعام إلى تنظيم الاتصال بالخارج إلى إثارة الاحتكاك بالضباط والجنود . وكان السجن فى حياة كل منهما نقطة تحول خطيرة من موقف المتفرج على الحياة والثورة والوطنية إلى موقف المشارك بحياته فى الثورة والوطنية . وامتدت نقطة التحول إلى خارج الأسوار ومضت تسرع الخطى إلى بيت محيى ، إلى والديه وأخته ، وأصبح الأب منفعلاً « بالسياسة » متمرداً على « الأوضاع » ولم تعد ذكريات ثورة ١٩١٩ التى عاصرها صبيّاً هى كل ما يشغل باله من الثورات ، بل أصبح الآن له ابن معتقل بتهمة الثورة الجديدة التى تجيش فى صدور المصريين جميعاً . ووصلت نقطة التحول فى امتدادها إلى إبراهيم حمدى نفسه فى الأماكن العديدة التى أخفته عن أنظار البوليس . كان إبراهيم قد بدأ يشعر فى الآونة الأخيرة أن اغتيال عبد الرحيم باشا شكرى أو ضبط البوليس السياسى عمل لا قيمة له ! ولأول مرة يتوهج عقل إبراهيم بنور جديد ، بدأ خافتاً فى البداية ثم أضاء فجأة كل خلايا مخه ، وعرف أن « الأفراد » سواء كانوا إنجليزاً مستعمرين أو مصريين عملاء للاستعمار إنما هم « أدوات » فى « نظام » أكبر منهم . . نظام تتفاوت أنصبه كل منهم فى إقامته والحرص على بقاءه والعمل على حمايته ، ولكنه نظام لا أمل فى « إصلاحه » بترميم أجهزته واستبدال حكومة بأخرى ، بل لابد من « تغييره » من الأساس . وقفزت الفرحة من عيني إبراهيم ، وسرعان ما أطل مكانها نوع من التفكير الهادئ المنظم . . فهذا التغيير لا يحدث إلا بثورة ، والثورة لا تتم إلا بتنظيم ، والتنظيم لا يتكون إلا بالإيمان والناس والسلاح . وتحول تفكير إبراهيم

من البحث عن وسيلة للهرب « خارج » مصر إلى البحث عن وسائل للبقاء « داخل » مصر . هو يعلم أن مصر حبلت بالمنظمات السرية والأحزاب العلنية . وهو يعلم أن المصريين بالرغم من كل ما يبدو على أجفانهم المثقلة بالنعاس فإنهم عطاشى إلى هذه اللحظة التى « ينهى » فيها كل شىء ، و « تبدأ » منها كل الأشياء . لم تكن هناك صورة محددة للثورة فى ذهنه ، المهم أن تأتى ، والتفاصيل فيما بعد . وانحرف به تفكيره إلى دوره هو فى هذا الخضم الحديد الهائل الذى اقتحم وجوده دون سابق إنذار . وقرر لنفسه ولزملائه قراراً لا رجعة فيه : دعونى أكن الطلقة الأولى فى ثورة مصر . إنهم يصمتون عن مصرع جندى أو اغتيال عميل ، ولكنهم لن يصمتوا عن تدمير معسكر بأكمله ! يجب أن يبدأ « الكفاح المسلح » بالمشروعات الكبيرة المنظمة . حينذاك ستفجر الثورة فى مصر كلها ، وسيعرف المصريون الطريق الوحيد إلى تحقيق الأمل ، إلى تحقيق سيادتهم على أرضهم ، ويكفينى أن أكون العلامة الدامية إلى هذا الطريق . وأحضر له زملاؤه القنابل والديناميت ، ورافقوه إلى مكان الخطة . وبعد دقائق تم نسف المعسكر البريطانى فى العباسية ، وبعد دقائق أخرى كان إبراهيم حمدى جثة هامدة هوت على الأرض وصاحبها يكاد يقبل التراب وهو يتسم ، كان يستطيع أن يستخدم مسدسه الكبير فى الدفاع عن نفسه ، ولكن اليد المصرية التى كانت تطارده سبقت يده وأردته شهيداً ترسم دماؤه على الثرى كلمات باقية فى تاريخ ثورتنا . وشعر محيى فى السجن « كأن إبراهيم لم يموت . . ولن يموت . . إنه يعيش دائماً فى صدره » وإذا لم يكن قد اشترك فى السجن فى معركة واحدة من معارك زملائه ، فإن هذا لا يعنى أنه كان بعيداً عن أفكار جديدة تتركز فى كلمة « العنف » ولكن العنف كان فى رأسه « لقد أصبح يحمل فيها آراء جديدة صائبة تصل إلى الهدف مباشرة وتثير أمة بأكملها » . وقامت الثورة التى شاركت فى صنعها الأجيال السابقة على ١٩٥٢ ، وأحس محيى أنه اشترك فى صنع البطل الحديد « أو ربما كان الأصح أنه اشترك فى صنع البطولة .. والبطولة ليست فرداً واحداً يمكن أن يموت » وإنما قوة لا يصنعها فرد « ولكن

تصنعها أمه وتجسدها في فرد ، فإذا استشهد هذا الفرد أو انحرف ، جسدها في فرد آخر . . البطولة لا تموت أبداً ، ولا تنحرف أبداً . . ولم تمت بطولة إبراهيم ولا انحرفت . . ولم تمت بطولة سعد زغلول ، ولا مصطفى كامل ولا عرابي . . لم تمت يوماً واحداً . . كانت بطولة حية دائماً . . حية بحياة الشعب . . تتجسد في الزعيم تلو الزعيم » .

والرواية على هذا النحو تكاد أن تقدم لنا « البطل الوطني الكامل » كما سبق أن قلت . . فهو كالعادة ينتمي إلى إحدى فئات الطبقة الوسطى ولا تملأ رأسه سوى قيم هذه الطبقة ومبادئها وأفكارها ، وهي قيم ومبادئ وأفكار مقهورة في ظل التحالف غير المقدس بين الاستعمار والإقطاع والرأسمالية الكبيرة . . وهي لذلك قد تقرب من بعض الطبقات الأخرى الأكثر دنواً منها في السلم الاجتماعي حين يأتي ذكر العمال والفلاحين في سطر أو اثنين في الرواية وإشارة إلى اللجنة الوطنية للطلبة والعمال وإشارة أخرى إلى المنظمات الثورية السرية. ولكن « البطل » هو التجسيد الموضوعي الأمين لهذه الطبقة الوسطى المصرية في الأربعينات من هذا القرن ، فقد حمل إبراهيم حمدي صليب طبقته كاملاً ، رفع عنها كل خطاياها فكان فرداً كاملاً الفردية . وتقترن بطولته بظاهرتين هامتين هما الزعامة ^{الذاتية} والاستشهاد ، فهو ليس مجرد بطل بين الأبطال ، وإنما هو بطل الأبطال ، هو الزعيم . وهذا هو بالضبط الدور الذي أعدت الطبقة الوسطى نفسها للقيام به ، ألا تكون مجرد شريك لبقية الطبقات في الكفاح الوطني ، بل أن تكون قائدة هذا الكفاح وزعيمته .^١ ولهذا لم ينتم إبراهيم حمدي إلى أية منظمة تحقق أهدافه . كان هدفه غاية في الوضوح : أن يخلو الإنجليز عن مصر . ومن هنا جاء ذكر العمال والفلاحين كعناصر يمكن الاستعانة بها في تحقيق هذا الهدف فحسب . أما ما تشتمل عليه هذه الطبقات من قيم اجتماعية ومصالح أخرى بعد الاستقلال فهذه كلها « أشياء » ليست في الخريطة التي رسمها بنفسه ولنفسه . وإبراهيم حمدي ليس زعيماً فقط ، وإنما هو شهيد أيضاً. لقد مات دون أن يكون بطلاً تراجيدياً أقبل موته نتيجة حتمية لبذرة سلبية في كيانه الذاتي

الخاص ، ومات أيضاً دون أن يكون بطلاً ملحيمياً يمثل الخير المطلق في صراعه ضد الشر المطلق وينتهى موته بانتصار الخير . كلا ، لم يموت إبراهيم حمدي بطلاً تراجيدياً أو بطلاً ملحيمياً ، وإنما مات بطلاً وطنياً ورنزاً باقياً للثورة . فالثورة لم تنته بموته لأن طبقته لم تنته بنهايته . وهذه السمة هي أول ما تميز البطل الوطني : إنه فرد كامل الفردية حقاً ، ولكنه في فرديته المسرفة « يمثل » طبقة كاملة و « يجسد » عمودها الفقري ، أي أنه يستمد فرديته من عصارة القيم التي تشكل كيان الطبقة الوسطى . وهو « بطل » بقدر ما يمثل هذه الطبقة ، وهو استشهاده تعبير حاد عما يصيب هذه الطبقة من نكسات وخسائر ومعاناة هائلة ضد القوى التي تصارعها . والطبقة الوسطى ليست خيراً مطلقاً ، والصراع الذي تتصدى لقيادته يستهدف اغتيال الشر المطلق لأن تكوينها الموضوعي يشتمل على نسبة من هذا الشر جنباً إلى جنب مع نسبة الخير . والمعيار لخيرها وشرها ليس معياراً ذاتياً محضاً ، ولا موضوعياً محضاً . إنه معيار مركب من الذات والموضوع . . فالجتماع من ناحية وما يناله على يديها من خير أو شر هو هذا المعيار ، وتطورها النوعي المستقل من ناحية أخرى هو أيضاً هذا المعيار . وهذا هو التناقض الذي صورته إحسان عبد القدوس ببراعة في شخصية إبراهيم حمدي ، فهو ليس تناقضاً ذاتياً يتصل بالنفس البشرية حتى يتحول بموته إلى البطولة التراجيدية ، وإنما هو يحمل بين جنبيه التناقض الجوهرى الأصيل في الطبقة التي يمثلها فهو لا يمثل خيراً مطلقاً فيموت في ساحة البطولة الملحمية . إنه بطل « وطنى » يتصارع بين جنبيه الخير والشر المتولدان عن « تمثيله الموضوعي » للطبقة الوسطى ، وليساهما بالخير أو الشر بالمعنى الذاتى أو الروحى ، لأنهما ليسا « قدر » إبراهيم حمدي بل هما قدر الطبقة المتوسطة المصرية ، أن « ثور » وتزعم « ثورات » الآخرين ، وأن « تستشهد » وتفوز « بالبطولة » على الآخرين .

وقد صاغ إحسان هذه المعانى صياغة تقرب من حافة القصة البوليسية . والرواية تغرى كاتبها حقاً بتتبع مطاردة رجال البوليس للبطل ، كما أن طبيعة المجلة الأسبوعية — روز اليوسف — التي نشر فيها الرواية للمرة الأولى تغرى من الناحية

الصحفية البحتة أن يطيل الكاتب في المواضع التي تجذب فضول القارئ إلى الأعداد التالية . وقد نجم عن ذلك اتساع الحيز الذي استنفد الأيام الأربعة التي قضها إبراهيم مخفياً في بيت محي ، وضيق المساحة التي « تطور » فيها الجميع بما فيهم إبراهيم نفسه . إن تطور إبراهيم من أسلوب « المغامر » الوطني إلى مرحلة « البطولة » الوطنية كان يحتاج إلى الحيز الأكبر حتى لا يتورط الكاتب في « تقرير » هذا التطور دون تصويره موضوعياً . لقد اكتفى بتصوير الجانب البوليسي تصويراً يتسم بالمهارة حتى إن الرواية — من هذه الزاوية وحدها — تعد من أخطر الوثائق الفنية التي سجلت أساليب القهر وأجهزة الأمن فيما قبل الثورة . وبينما كان من الممكن أن يتوقف الكاتب بروايته عند استشهاد إبراهيم والإفراج عن محي نراه يعقد فصلاً دعاه « الفصل بعد الأخير » يؤكد فيه أن الثورة قد قامت وتحقق حلم إبراهيم . وهو « مطب » في بالغ السوء كنت أنزه كاتباً بارعاً كإحسان عبد القدوس من أن يتردى فيه ، وهو مطب شبيه بالكلمات التي سطرها قبل الصفحة الأولى من الرواية وأشار فيها إلى أن أحداث الرواية تدور قبل الثورة . إن هذه الإشارة وتلك الخاتمة من الأخطاء الفنية الفادحة التي « تعمد » الكاتب أن يقع فيها فيما يبدو حتى لا يثير حول الرواية غباراً من سوء الفهم . ولكن الرواية — من داخلها — تحمل عن الكاتب هذا العناء ، فالأسماء والشخصيات والمواقف والأحداث ، جميعها تصرخ بأنها « قبل الثورة » وهكذا تسقط أهمية الإشارة التي تصدرت الرواية . والرواية أيضاً — من داخلها — تؤكد أن أبطالا جدداً قد احتلوا خشبة المسرح الوطني التي سقط فوقها إبراهيم شهيداً ، ومعنى ذلك أن الغليان مستمر والثورة « حتمية » الوقوع . ويكفي الفن أن يقوم بهذا الدور الطبيعي لا أن يتحول إلى دور المسجل الوثائقي الذي يختم الرواية بما يشبه نهايات الحوادث ، فبدلاً من أن يقول « وعاشوا في تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » قال إن الثورة قامت ، وإن بطلها الحديد قد انتصر . وهي خاتمة مفتعلة لا تتصل بأية ضرورة فنية بما قبلها اتصالاً فنياً وثيقاً ، وإنما هي تعلن فقط عن شيء آخر غير « الخوف من سوء

الفهم « الذى أملى عليه الإشارة الأولى ، تعلن رغبته فى ربط الحاضر بالماضى على حساب الماضى من ناحية والفن من ناحية أخرى . ويبقى « الحاضر » وحده ثمناً بنحساً لما تورطت فيه الرواية وكاتبها . وبالرغم من أن هذه الخطيئة فى حق الفن قللت من قيمة « فى بيتنا رجل » فإنها ستظل الرواية المصرية الوحيدة التى اكتملت فيها صورة البطل الوطنى وما تشتمل عليه خطوط هذه الصورة من رموز .

* * *

تحتل علاقة البطل الوطنى المثقف بالمرأة والحب حيزاً ثانوياً فى رواية إحسان عبد القدوس ، فى حين أنها تغطى المساحة الرئيسية فى « قصة حب » ليوسف إدريس . ذلك أن إحسان وقد اختار لقصته « البطل الوطنى الكامل » محوراً للعمل الفنى تدور من حوله مجموعة هائلة من الجزئيات والعناصر التى تتداخل فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، فإن المرأة حينئذ أو الحب لا يعدو أن يكون مجرد عنصر لا يتكامل إلا بغيره من العناصر الخالقة للعمل الفنى ككل . أما يوسف إدريس فقد التقط هذه الجزئية الخطيرة فى حياة الإنسان عموماً ، وركز عليها الأضواء عندما أصبحت إحدى خصائص الإنسان « البطل » على وجه الخصوص . ونحن إذا استبعدنا « الفصل بعد الأخير » أو المذيلة — لا الخاتمة — المقحمة على قصة إحسان ، نجد أنفسنا أمام « قصة حب » ليوسف إدريس وقد بدأت من حيث انتهى بطل « فى بيتنا رجل » نجد أنفسنا — تاريخياً — غداة الأحداث الخطيرة التى بدأت بهبة ١٩٤٦ وتبلورت فى الكفاح المسلح عام ١٩٥١ وهانحن أولاء نستقبل اللحظات الحاسمة فى تاريخنا عشية حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ وما كان له من تأثير عميق فى مجريات الأمور بحيث استطاع أن يعجل بثورة يوليو ١٩٥٢ . وإبراهيم حمدي الذى انتهت به أحداث « فى بيتنا رجل » صريعاً يبعث من جديد فى « قصة حب » مختفياً من جديد « فى بيت » أحد الزملاء الذين ابتعدوا عن العمل السياسى حقاً. كمحيى فى قصة إحسان ، ولكنهم لا يرون بأساً فى حماية صديق عن أعين البوليس ما دامت الشبهات بعيدة عنهم كل البعد كما هو الحال فى شخصية « بدير » فى « قصة حب »

فهو يستقبل صديقه « حمزة » مرحباً ، إلى أن تدخل « فوزية » في حياته فلا يتحمل أن يراها وقد أكلت قلبه الغيرة من هذا الصديق المطارد الذى تأتبه « البنات » فى مخبئه بالرغم من أنه إنسان بلا مستقبل . ولا تحدث فى حياة بدير تحولات جذرية كتلك التى حدثت فى حياة محيى بعد دخوله السجن ، ولكن التحولات التى حدثت له اكتسبت أبعاداً إنسانية عامة حتى إذا اقتنع برأى من آراء حمزة السياسية فإنه يقف باقتناعه عند حدود محبته لحمزة ولا يتسع وجدانه لمحبة « السياسة » التى لا يدرى عنها — وهو فى بيته الوثير — إلا أنها تعنى شبح السجن والمطاردة والجوع والتشرد . . فتلك هى أحوال صديقه « المهندس » حمزة الذى فصل من عمله وراح يكون لجان الكفاح المسلح ويبنى المعسكرات ويرفع الروح المعنوية للمناضلين ويجمع التبرعات للعمل الوطنى ويصل ليله بنهاره فى عمل لا يكمل من أجل « الوطن » وهو لا يجد ما يقتات به أو يحمى جسده النحيل من البرد المتوحش .

ولا تعتمد قصة يوسف إدريس على « الحدث » فى نموه وتطوره كما لاحظنا فى قصة إحسان حيث يكاد أن يكون الهرب أو الاختفاء فى حياة الشخصيات جميعاً هو الحدث الدرامى الذى يتطور مع هذه الشخصيات وبها . فى « قصة حب » يعتمد الكاتب على بناء الشخصيات لا على بناء الأحداث ، ذلك أن الاختفاء فى حياة حمزة وفوزية وبدير لا يشكل جوهر البناء الدرامى لأنه لا يسهم فى تطور القصة وشخصياتها ومضمونها الفنى . وشخصية « البطل » هى المحور الذى تدور من حوله بقية « الشخصيات » لا الأحداث ، فالعلاقة التى تربط إحدى الشخصيات بالبطل هى التى تدفع ببناء القصة فى هذا الاتجاه أو ذاك ، هى التى ترسم هذه الزاوية أو تلك ، هى التى تحدد بشكل قاطع مسار ما نسميه بالتفاعل بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى . وشخصية حمزة نلتقى بها فى غمرة النضال الوطنى ضد الاستعمار الإنجليزى مع بداية الخمسينات من هذا القرن . ويستخدم الكاتب بقية الشخصيات « كمحك » يبرز قيمة المعدن الذى تكونت منه هذه الشخصية ، ثم يستخدم الشخصية نفسها كمنولوج داخلى وفلاش باك

في وقت واحد حتى يحلل كيمياء الأرض وطبيعتها التي استخرج منها هذا المعدن الإنساني . من خلال شخصية « فوزية » نتعرف على بعض صفات هذا المعدن . قالت له ذات يوم « الناس خلاص استسلموا . . عاملين زي التمساح الميت مهما تنغز فيه ما يحسش » قال لها « لو كنتي في إسكندرية يوم ٦ مارس وشفتي العيال وهم فاتحين صدورهم وداخلين على المتروليوزات ما كنتيش تقولي كده » . ليس « الحوار » النظري وحده هو الذي يؤكد الروح النضالية عند حمزة ، وإنما « الواقع » الذي عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من « المهج الثوري » صفة جوهرية للمعدن الذي تكونت منه شخصية حمزة . ومن خلال فوزية أيضاً نتعرف على جانب آخر أو صفة أخرى في معدن حمزة حين « مثلت » عليه دور المستنكرة أن يكون البطل « عاشقاً » قال لها في بساطة أذهلتها « إنني واخدة عنا فكرة مثالية قوى . . أنا مش بطل ولا كلام من ده . . فاهماني إزاي أنا من لحم ودم وعندي نفس المشاكل الجنسية والنفسية اللي عند كل الشباب اللي زيي » . . ومرة ثانية أقول إنه ليس بالحوار وحده تحيا المشكلات العادية في حياة البطل ، وإنما « الواقع » الذي عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من « الفطرة الإنسانية المألوفة » صفة جوهرية للمعدن الذي تكونت منه شخصية حمزة .

هناك شخصية أخرى مثل شخصية « أبو دومة » التربي الذي أخذ يروي لحمزة كيف استدرج جنديين إنجليزين في المقابر وكانت ثلة من الجنود قد أتت « أيام سعد باشا » لتفتش التراب وقتلهما « ولا حد شاف ولا حد دري » وقد ظن حمزة أن الرجل « يبالغ » في ادعاء البطولة ، وبالتالي فإنه يبالغ في قدرته على إيجاد محباً له عن أعين البوليس ، ولكنه فوجئ به « يخلق » له مكاناً نادراً في مقبرة داود باشا ويرفض أن يأخذ شيئاً في مقابل هذا العمل قائلاً في دعر حقيقى « هو أنا راجل واطي » . كشفت هذه الشخصية لحمزة أن « في كل إنسان جزء طيب ونضيف وثوري » . وهكذا بقية الشخصيات ، كانت كل واحدة منها تكشف في علاقتها بحمزة عن صفاته السلبية والإيجابية على السواء ، أو أن هذه

العلاقات كانت تكون فيما بينها « شخصية حمزة » أو معدنه . أما الأرض التي استخرج من جوفها هذا المعدن ، فقد تكفلت بها مونولوجات البطل الداخلية وذكرياته التي عبرت عن نفسها في الفلاش باك أحياناً وفي الأحاديث المتبادلة بينه وبين الآخرين في معظم الأحيان . ما هي هذه الأرض التي خرج من بطنها هذا « المعدن البطولي » بكل ما يشتمل عليه من سليات وإيجابيات ؟

لقد ولد حمزة في مرحلة حية من تاريخ مصر ، وحين رأت عيناه النور كانت المظاهرات من أول المعالم التي تشكل بها « الكون » في نظره ، وعاش حتى رأى المظاهرات غير مقصورة على الطلبة « إنما فيها طلبة وناس كبار وناس بجلاليب وتجار وكسارية ترموا وعمال وأولاد من اللي ييلموا سبارس ويمسحوا جزم وصبيان ورش ، الأولاد اللي يقولوا عنهم الغوغاء » . كانت مصر تمر بالثورة الوطنية ، ولكن البعد الاجتماعي في الثورة هو البعد الغالب على تكوين حمزة ، وهذا ما يبتعد به خطوة عن نموذج « البطل الوطني الكامل » في قصة إحسان ، إن وطنيته قد ولدت ومعها هذا العنصر الاجتماعي الواضح بالرغم من كل الملامح التي قد تجمع بين حمزة وإبراهيم حمدي . . بل أقول إن التطور الأخير في حياة إبراهيم حمدي ، التطور الذي جعله يفكر في الجماهير المسحوقة والثورة الشعبية المنظمة ، هذا التطور هو نقطة الانطلاق في حياة حمزة ، بعد أن كان خاتمة الحياة عند إبراهيم حمدي . ونقطة البداية لا تخلو تماماً من سمات النقطة التي بدأ منها إحسان عبد القدوس ، فحمزة أيضاً ينظر إلى المسدس في بدايات تطلعاته الوطنية نظرة تمت بصلة قرابة إلى الفوضويين في فريديتهم وتبتعد خطوات عن الثوريين في تنظيماتهم ، يقول حمزة « أيام أن كنت في توجيهي وأولى جامعة كنت عاوز مسدس وبس . . كانت كل حياتي متبلورة في حصولي على مسدس . . مش مهم أستعمله في إيه ، المهم كنت عايز مسدس وبس » . وحمزة ليس ابناً لأحد الموظفين كوالد إبراهيم أو محي ، وإنما هو ابن عسكري دريسة في إحدى القرى ناضل هو وزوجته بالجوع والمرض والصبر ليدخل المدرسة ، وعندما شب أخوه الحقوه وهو بعد صغير

بورش السكة الحديد حتى يصبح ميكانيكياً ، ولكن القطار بتراحدى ساقيه ذات يوم أسود ، فاكثنى بالعمل خفياً للمزلقان . كل هذا حتى يفسح لأخيه الأكبر مكاناً فى المدرسة ثم الجامعة ليتخرج مهندساً تزهو به الأم التى ضحكت بعمرها من أجله وهى تطرز المناديل بأويه لنساء القرية ، وأخته العانس التى لم تجد لفقرها زوجاً يسترها . واستطاع حمزة أمداً من الزمن أن يزامل بين المدرسة والمظاهرات ، ثم بين الجامعة والوطنية ، إلى أن تخرج مهندساً ولكن بعد فوات الأوان ، فقد حالت أحوال البلد بينه وبين القدرة على الجمع بين الحياة العادية والثورة . وبعد أن كان حلماً يراود الأب والأم والأخ والأخت أن يعود إليهم المهندس أو جواباته على الأقل وبها ما يمسك رمقهم ويعفيهم من الذل والعذاب ، كان حمزة قد رسم لنفسه طريقاً آخر وحلماً آخر يجمع فيه بين الإنجليز وسارقى أقوات الشعب فى سلة واحدة ، يعد لها مع الجماهير الثائرة ناراً كافية لحرقها إلى الأبد « الحكاية يا سيد مش حكاية الإنجليز . . دى حكايتنا احنا . . حياتنا ومستقبلنا » على أن حمزة لم يتخل لحظة واحدة عن دوره الأساسى كأحد أبطال المقاومة الوطنية ، فالكفاح المسلح ضد المحتل هو الطريق الوحيد الذى يجمع الشعب كله من أجل الاستقلال ، وهو الطريق الذى صادف فيه فوزية ، إحدى المدرسات الكثيرات اللاتى يشتركن بما يقدرن عليه فى المعركة ، فتاة تتمرور بالحماس وتتطلع إلى المعرفة وتحب حمزة ، وفى غمرة حماسها تتخيل ، وتعيش خيالها كأنه واقع وتعامل واقعها بهذا الخيال فتبدو لنا من الخارج « كذابة » وهى طموحة لأن تحطم أسوار الواقع لتعيش فى الحلم كأى رومانتيكية أصيلة من نفس العصر الذى عاشت فيه « نوال » التى أحبت إبراهيم حمدى ، وأحبت فيه الثورة والكفاح ، وشاركت من أجله فى بعض ما تقتضيه الثورة ويحتمه الكفاح . هكذا « بالغت » فوزية حين أحضرت لحمزة مبلغاً من المال على أنه من تبرعات زميلاتها ولم يكن سوى « قرض » منهن ، وهكذا لجأت إلى « التمثيل » بأنها لا تفكر فى الحب وأنها قد فوجئت به يحبها حتى يظن أنها بطلة خرافية بينما كانت هى غارقة فى حبه ، وهكذا لجأت إلى « الادعاء » أنها تستطيع إخفاء الحقيقة

المحملة بالديناميت وكادت - في نفس الوقت - أن تهرب من سائق التاكسي وعادت إليه في اللحظة الأخيرة وقد « أفادت » من هول ما وصلت إليه من « ازدواجية » فقررت أن تبوح له بكل شيء ، وأن تتزوج بالرغم من كل شيء . حيثذ يفيض القلب على شفتي حمزة « أنا مش باحبك حب عادى . . أنا حيت مصر فيكى . . حيت النيل اللي في دمك وبياض القطن اللي في وشك وشمسنا الحلوة اللي عسلت في عنيكى » .

وليست « الشخصيات » في « قصة حب » مجرد مرآة للشخصية الرئيسية ، وإنما لها كينونتها الخاصة وذاتيتها المستقلة . بدير - مثلاً - الذى استقبل صديقه في أخرج اللحظات ، هو الذى طرده عندما « نهشت » الغيرة قلبه ، وهو أيضاً الذى ناداه في الأهرام أن يعود ! وأم محمود - زوجة أبو دومة - امرأة جميلة وتعرف القراءة والكتابة ولكنها تحب زوجها التربى ويرشحها حمزة لعضوية لجنة الكفاح المسلح . وسعد ، المناضل الذى جاء بفوزية إلى حمزة في المعسكر ، تحول في ظل الأحكام العرفية إلى ضائع يبحث عن اللذات الطارئة في العربات الفاخرة ، ولكنه كان أول من وصل قبل الموعد حين اتصلت به فوزية وأخبرته بمكان الاجتماع . في المقابر وأن لجنة الكفاح استأنفت نشاطها . ورشدى الذى كان شعلة النشاط الوطنى رفض أن يؤوى حمزة ليلة واحدة ، ثم تبين فيما بعد أنه يؤدى خدمات من نوع ما لرجال الأمن . وهكذا يعتمد يوسف إدريس في بناء قصته على « الشخصيات » التى تتمتع بوجودها الخاص إلى جانب إبرازها لبعض الصفات في معدن الشخصية الرئيسية .

لقد أجهض ٢٦ يناير ثورة الشعب ، ضد الإنجليز وضد مستغليه ، وكان على الثوار من أمثال حمزة أن يتحاشوا الوقوع بين يدي البوليس حتى يتمكنوا من الإبقاء على الجذوة المتقدة « وعرف الناس من الحارق ومن الضارب ، والناس حين يحددون أعداءهم لا يترددون ، وبدأوا يسخرون ، وانطلقت النكات بادئة برأس الرمح ووزرائه ولم تترك حتى الذبول ، وشدد الأعداء من قبضتهم ليغلقوا الأفواه ، ولكن كانت السخرية قد أضاعت رهبتهم وهونت من شأنهم ،

فقابل الناس الضغط بإحساسهم أن لا بد من التقدم خطوات أخرى ، وشعر الأعداء بالخطر ، وانهالت ضرباتهم هوجاء ، ومع كل ضربة يزداد تجمع الناس ويتعلمون ، ويلتفون حول المضروبين ، فيخاف الضاربون ، ويزداد البطش فتقرب النهاية . ويكاد البوليس أن يمسك بحمزة قرب النهاية حين أعطى موعداً للقاء أحد المناضلين ، ولكنه يتمكن بواسطة الأعداد الغفيرة من الناس في الشارع والأزقة والحواري والسوق ، الجماهير التي لم تلتفت إلى خدعة النداء البوليسي « امسك حرامي » فتركت البطل يجرى ويجري حتى أفلت من أيدي الوحوش المتربصة . وهي نهاية تختلف عن نهاية « في بيتنا رجل » من حيث الشكل ، ذلك أن مصرع إبراهيم حمدي لا يختلف في جوهره عن نجاح حمزة في الهرب . والرواية الوطنية في مصر من هذه الناحية أقرب إلى روح الملحمة وإن لم يكن حمزة أو إبراهيم بطلا ملحمة ، وإنما قصدت روح النزال بين البطل والقوى الخارجية وروح الغلبة لعنصر الخير على عناصر الشر مهما مات البطل في قصة إحسان أو نجا كما هو الحال في « قصة حب » ليوسف إدريس . وإذا كانت القصة الأولى قد أنجزت مهام « البطل الوطني الكامل » فإن القصة الثانية التقطت تطوره الأخير ، وهو ليس تطوراً مقصوداً على رمز البطولة الذي بدأ يستوعب ملامح جديدة ، وإنما هو أيضاً تطور الثورة الوطنية إلى درجة الالتحام بالثورة الاجتماعية ، أو تطور البطل الوطني إلى « بطل ثوري » يتعد بموته خطوات عن مملكة التراجيديا ، ويقرب خطوات من عالم الملحمة .

* * *

إذا كانت علاقة المرأة المصرية بحركة الكفاح الوطني تحتل حيزاً ضيقاً في قصة إحسان عبد القدوس ، وإذا كان هذا الحيز قد اتسع ونما وتطور في قصة يوسف إدريس ، فإن هذه العلاقة هي المشهد الرئيسي في قصة لطيفة الزيات التي كتبها عام ١٩٦٠ تحت عنوان « الباب المفتوح » . لقد شاركت نوال في قصة « في بيتنا رجل » حبيبها إبراهيم حمدي همومه ، وكان العمل الوطني واحداً من هذه الهموم ، أي أنها عرفت الوطن من خلال الرجل . وشاركت فوزية في

« قصة حب » حبيبها حمزة حياته التي لم تنفصل لحظة واحدة عن حياة الشعب المصري ، أى أنها عرفت الوطن من خلال الرجل والشعب المصري معاً . أما في « الباب المفتوح » فقد عرفت ليلي رجالات كثيرين ، ولكنها عرفت الوطن قبلهم جميعاً وبعدهم جميعاً . لم يكن « الرجل » فى أى وجه من وجوهه أو جزئية من جزئياته ، يشكل همزة الوصل بينه وبين قلب ليلي وقلب مصر . بل اتسم اللقاء الحار بين ليلي ونضال الشعب المصرى ضد الاستعمار بالمباشرة والتلقائية ، كما اتسمت البطولة الوطنية فى « الباب المفتوح » بأنها بطولة الشعب فى مجموعته وليست بطولة فرد من الأفراد ، سواء قتل هذا الفرد فى أرض المعركة كعصام ، أو جرح كليلى ، أو نجا كـ محمود وحسين . ويبرز معنى البطولة ورمزها فى هذه القصة من خلال البناء الروائى الذى أسسته الكاتبة بمهارة وحذق شديدين أكثر مما يبرز فى « موضوع » المقاومة ذاته كمحور فكرى للعمل الفنى .

والرواية — من زاوية البناء التاريخى — تغطى مساحة زمنية طويلة عشر سنوات تبدأ من ٢١ فبراير ١٩٤٦ وتنتهى غداة صد العدوان الثلاثى فى نوفمبر ١٩٥٦ ولكن الكاتبة لا « تسترسل » مع هذا البناء التاريخى يوماً فيوماً لأن الرواية لا تدخل فى باب المطولات النهرية التى تعتمد على التطور التدريجى واللقطات البطيئة . إن مظاهرات فبراير ومارس ١٩٤٦ والكفاح المسلح فى منطقة القناة عام ١٩٥١ ورد العدوان عام ١٩٥٦ ، ليست هذه كلها إلا « علامات » فى طريق الكفاح الوطنى المصرى تسترشد بها مؤلفة « الباب المفتوح » فى تبيان حركة التطور من ناحية ، والجذور الضاربة فى أعماق الأرض المصرية من ناحية أخرى . أى أن الوجه التاريخى للرواية ليس مقصوداً فى ذاته ، وبالتالي فلا مجال للمقارنة أو المطابقة بين « الواقع التاريخى » و « الواقع الروائى » فى قصة لطيفة الزيات ، لأنها لم تستهدف قط أن تؤرخ للحركة الوطنية المصرية ، وإنما أرادت أن تسجل فنياً إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة المصرية .

والرواية — من زاوية البناء الاجتماعى — تواكب مجموعة هائلة من أحلام وتطورات ومركبات الطبقة المتوسطة المصرية فى مختلف درجات نموها وشرائعها

ومراحل عمرها ، ولكن الرواية تركز بوجه خاص على فئة المثقفين من أبناء وبنات هذه الطبقة ، وتختار أزمة الأزمات في حياتهم الفكرية والاجتماعية خلال الأربعينات من هذا القرن ، وهي أزمة الوجود المعنوي أو أزمة القيم أو أزمة الضمير . أى أن الكاتبة لم تقصد قط إلى أن تصور الطبقة المتوسطة المصرية في ذاتها بشكل عام أو أن تصور البرجوازية الصغيرة بشكل خاص ، وإنما هي استهدفت أن تصوغ فنيًا أزمة الضمير الفكرى عند مثقفي الثورة الوطنية الديمقراطية الذين اکتوا بنيران العلم والمعرفة « في الكتب » والتخلف المروع « في الواقع » والتهبت صدورهم بضرورة إنجاز مهام الثورة الوطنية جنباً إلى جنب مع المرارة التي تسد حلوقهم كلما تذكروا « أهوال الوضع الاجتماعى » الضاغظ على قلوبهم فيكسب « الاستقلال » في عقولهم معنى مختلفاً كل الاختلاف عن معناه التقليدى .

والرواية في بنائها الفكرى والفنى تفسر لنا هذا التوازي المحكم بين مختلف الحیوط الصانعة لهذا النسيج الذى ندعوه ببطولة الشعب المصرى في مقاومة الغزاة من خلال ثلاث أو أربع شخصيات طفت على سطح الأحداث ، ومن خلال مئات الألوف الراسخة في القاع تصنع البطولة بأيديها وتخلع عليها هذا الاسم أو ذاك حتى تحتفظ به ذاكرتنا « رمزاً » فحسب إلى ملايين الأسماء التي تضيق عنها الصفحات فيلجأ المؤرخون والكتاب إلى تسميتها بالجماهير أو الشعوب . وإذا كانت قصة « في بيتنا رجل » من النوع الأدبى الذى يصنف باسم الروايات الوطنية حيث تدور الأحداث حول محور واحد هو « البطل الوطنى الكامل » ، وإذا كانت « قصة حب » قد زاوجت بين العمل الوطنى والحياة العاطفية للبطل ، كما زاوجت بين البعد الاجتماعى والبعد الوطنى بحيث يصعب تصنيفها تحت عنوان الرواية الوطنية بالرغم من انعقاد بطولتها لأحد أبطال المقاومة الشعبية ، فإن لطيفة الزيات في « الباب المفتوح » تقوم بعملية تطريز باهرة حقاً لمختلف الحیوط النفسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية بحيث يصبح « الوجه الوطنى » للرواية مجرد عنصر من عناصرها لا يتكامل معناه ولا تتبلور دلالاته

إلا برفقة بقية العناصر المزاملة والملازمة له على طول النسيج الفني للرواية . فليس المحور الوطنى هو الخيط الوحيد السائد على هذا النسيج ، بل هو يتشابك ويتداخل مع محاور عديدة تتصل بأوضاع طبقة هى الشريحة البرجوازية الصغيرة وتتصل بأوضاع فئة محددة من هذه الشريحة هى طائفة المثقفين ، وتتصل بأوضاع أزمة من أزمت المثقفين تواجههم فور انبثاق التناقض بين القيم الجديدة التى يحملونها فى عقولهم والعلاقات الاجتماعية الراسخة فى سلوكهم والراسبة فى قلوبهم ، تلتقى هذه الخيوط جميعها فى « الباب المفتوح » متجاوزة حيناً ومتصارعة حيناً آخر ومتفاعلة دوماً . وكذلك كان من شأن هذا التطريز الدقيق الباهر أن اختفت البطولة الفردية فى العمل الوطنى ، ولا شك أن « ليلي » هى بطلة الرواية « ككل » ولكنها ليست على الإطلاق بطلة الجانب الوطنى منها . . . وهى خطوة تالية لقصة يوسف إدريس من حيث إن حمزة كان بطلاً فرداً بالرغم من انتمائه للجماهير العريضة ، فالمعارك الثلاث الرئيسية التى تدمدم بها قصة لطيفة الزيات من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٦ مروراً بعام ١٩٥١ لم تبرز بطلاً روائياً فرداً وإنما أوحى على الدوام « ببطولة الجماعة » البشرية غير المتقاة من طبقة أو فئة أو طائفة بعينها . . الجماعة التى تكاد تمثل « مصر » فى إطارها القومى الشامل . على أن هذا البعد القومى فى الرواية لا يطمس البعد الاجتماعى الذى يبدو فى سلسلة لا متناهية من الأفعال وردود الأفعال ، سواء فى مستوى البرجوازية الصغيرة التى تحتل الشاشة الرئيسية للعمل الفنى ، أو فى مستوى بقية الطبقات التى تحتل المراكز الثانوية .

ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين حياة ليلي فى البيت والمدرسة وحين خرجت فى مظاهرات ١٩٤٦ « وهى طفلة تائهة فى الطريق بين ناس غرباء ينظرون إليها ولكنهم لا يرون دموعها وهى مدام كورى وبطل يحطم قضبان السجن لينقذ شعبه من الاستعمار وهى كل هذا وأكثر من هذا ، أو هى على الأقل معهم » . لقد حاولت ليلي أن تراجع من المظاهرة تحت ضغط ابنة خالتها « جميلة » وأن تشق لنفسها طريقاً يفصلها عن الكتلة الآدمية المتدفقة

« ولكن الكتلة جرفتها في طريقها وفصلتها تدريجياً عن جميلة ووجدت ليلي نفسها في الشارع » ثم لمحت ليلي أباها وقد حملتها أكتاف الطالبات وهي تهتف ، وتخيلت للحظة ما سوف يحدث عند عودتها إلى البيت ، ولكنها سرعان ما اندمجت في المشهد المثير « ولم تعد تراه . لم تعد ترى إلا هذه الآلاف وقد انصهرت في كل . . كل إلى الأمام يدفعها ، كل يحيطها ويحميها ، وانطلقت من جديد تهتف بصوت غير صوتها ، صوت وحد كيائها وكيان الكل » .

ولقد دخلت ليلي عدة تجارب بعد أن وقفت منها الأسرة موقفاً عنيفاً لاشتراكها في مظاهرات ١٩٤٦ كما وقفت من أخيها محمود نفس الموقف حين جرح في إحدى هذه المظاهرات برصاصة إنجليزية . وكان موقف الأسرة من المشاركة في العمل الوطني ، موقفاً عاماً وشاملاً من المشاركة في « الحياة » كلها . وهكذا تقف الأصول والقواعد المقررة حائلاً بين ليلي وبين أن تحيا حياتها بلا تمزق بين إرادتها وإرادة الآخرين . وحين قرر محمود أن يذهب إلى خط النار في خضم المد الوطني عام ١٩٥١ أنذرتة الأسرة بأنه لن يعود ابناً لها إذا عاد من الحرب . ولكن محمود لم يأبه لإنذار الأسرة وذهب « وفي قلب كل إنسان تطوف رغبة في أن يكون هناك . . وجهاً لوجه أمام العدو في معركة حياة أو موت » . أما عصام — ابن خالتها الذي تبادله الحب — فقد تراجع في اللحظة الأخيرة أمام « حركات » أمه وتمثيلها البارع . وكان نكوص عصام عن السفر إلى منطقة القناة بداية « الهزيمة » في حياة ليلي حيث انتهت تجربة الحب يوم همست جميلة في أذن ليلي بما يجري بين عصام والخادمة في الظلام كل ليلة . ولكن الكاتبة لا تدمغ إنساناً ما بالشر المطلق أو الخير المطلق، فكما أنها تختار شخصياتها المحيطة بالبطل اختياريًا « إنسانياً » عميقاً ، فهذه شخصية قوية وتلك شخصية ضعيفة ، فإنها أيضاً تبرز في الشخصية القوية بعضاً من نقاط ضعفها ، كما تبرز في الشخصية الضعيفة بعض ما تنطوي عليه من مواطن القوة . وهكذا نجد عصام في حرب ١٩٥٦ على خط النار الأول في بورسعيد حيث يلتقي مصيره شهيداً . هذا التباين في اختيار الشخصيات وتكوينها هو « المنهج » الفني

الذى أثرته لطيفة الزيات لتكسب شخصياتها حيوية دافقة فتشعر بإنسانيتها من لحم ودم ، وهو المنهج الذى جعل من بطولة ليلي نموذجاً للقلق والحيرة والعذاب ، فالحياة من حولها ليست بيضاء تماماً أو سوداء تماماً حتى تحسم اختيارها بين الأبيض والأسود ، وإنما تتعدد الألوان بين هذين اللونين تعدداً مذهلاً يوقعها فى الاضطراب ويكاد يوقع بها بين برائن الحلل . بل إن شخصية ليلي فى الواقع الروائى ليست شخصية متجانسة إلا فى أضيق الدوائر ، وإنما هى مزيج معقد من مركبات كثيرة أسهمت فى صنع كافة مراحل تطورها . فهى قد رفضت عصام حقاً ، ولكنها تتجاهل « حسين » تجاهلاً مفتعلاً إذ هى معجبة بانضوائه فى صفوف الفدائيين واشتراكه فى القتال الفعلى وتفاؤله الصريح بالرغم من حريق القاهرة ومهادنة الحكومة للإنجليز وتناقص عدد المقاتلين ، وهى معجبة بقدرته على الوقوف إلى جانب محمود فى أرض المعركة حين نال منه التشاؤم وراح يردد كلمات أبيه « إن الحكومة غير جادة فى موقفها . . . وعناصر الحياة متوفرة . . . وماذا تستطيع الشجاعة والبطولة أن تفعل » ولم تكن هذه الكلمات هى الخط الأصيل فى تفكير محمود فهو الذى كتب إلى ليلي من الميدان يقول إن الخوف هو الذى يجعل للكفاح لذة « فالإنسان يتقدم وهو خائف ولكن قوة أكبر منه ، أكبر من خوفه تدفع إلى الأمام » هى - ليلي - معجبة بحسين لأنه جعل شعاره فى المحنة « دى مش ممكن تكون النهاية » حتى وألسنة اللهب تأكل جمال القاهرة فى ٢٦ يناير المشؤم . ويبدو أن هذا الإعجاب بحسين قد تطور فى أعماقها إلى حب لم يطف على السطح وإنما تمكنت من كبته بمهارة كرد فعل لتجربتها مع عصام وكتجربة جديدة مع الحياة بالخضوع للأهل والمعارف والأصدقاء والارتباط أمامهم جميعاً بالدكتور رمزى أستاذها فى الجامعة الذى لا يحبها ولا تحبه وإنما جرياً وراء الأصول والقواعد المقررة شاءت أن تدفن نفسها حية بين أحضان العرف العام . كان قبولها الارتباط برمزى نوعاً من الانتحار ، وكانت فترة الخطوبة نوعاً من الموت البطيء ، ولكنها قبلت الانتحار والموت ورفضت الحياة مع حسين الذى سافر

في بعثة إلى الخارج وخياله يقترن بليلي و « الأبطال الذين وقفوا للأعداء شائخين . . والفرحة الغامرة التي تألقت في عيني الصبي حين رفع رأسه لآخر مرة ليشاهد النار وهي تتأجج في معسكر من معسكرات الإنجليز . . والأسطى مدبولي يزحف وهو جريح ويحرق مخزن البترول بقنبلة يدوية ويحترق معه وهتافه بسقوط الاستعمار يدوي في سكون الليل يهز الأعماق ويهز الأرض ويفجر منابع الثورة » . وما لبث حسين أن عاد من أوروبا عشية العدوان على بورسعيد ، وبينما كان الدكتور رمزي يقول : « المثقفون فئة مختارة ، فئة ما تحاربش ، كل بلد ينقسم إلى قسمين ، قسم يفكر وقسم يحارب . والدفاع عن البلد يجب أن يقتصر على غير المثقفين » كان حسين ومحمود وعصام وسناء ويلي ، جميعهم في أتون المعركة ، وتذكر ليلى كلمات حسين إليها في أحد خطاباتها ، كلمات تذكرنا بما قاله حمزة يوماً لفوزية في قصة يوسف إدريس ، كلمات نابغة من القلب ومنبثقة من أعماق خلجات كيانه « ومنشأ الصعوبة أن حبي لوطني كان قد اختلط بحبي لك ، حتى أصبحت أنت رمزاً لكل ما أحبه في الوطن » . وعندما دوت قنابل العدو ورشاشاته من حولها أحست بشيء ينتفض في داخلها كالعملاق « شيء جديد مثير لا يتخلى عنها أبداً ، شيء أقوى من النار التي تحترق في صدرها ومن الثلج الذي يرتجف في أطرافها ، أقوى من الاسترخاء ، من التراب ، من الموت » ولعلها قارنت في ومضة ذهن بارقة - وهي تخوض في الدم وتتصطدم بالأشلاء والجثث ووجوه الجرحى - لعلها قارنت بين هذا « المصير » الذي آلت إليه حياتها والمصير الذي كان « محتملاً » أن تؤول إليه مع رمزي ، وهو المصير الذي عايشته طرفاً منها في حياة ابنة خالتها جميلة التي تزوجت بالأصول والقواعد المقررة فكانت النتيجة هذه « الحياة الأخرى » التي تحياها بين أحضان هذا الرجل أو ذاك ممن يحومون حولها كالذبابة . وهو أيضاً المصير الذي انتهت إليه حياة صديقتها « صفاء » ابنة دولة هانم التي فضلت الانتحار على أن تعيش حياتها لحساب الآخرين . نماذج عديدة لا حد لتباينها وتفرداها ، تعرضها الكاتبة في تسلسل وتشابك وتداخل مع بعضها البعض ، حتى يبدو مصير

ليلي في النهاية التي حددته لها أرض المعركة الدامية في بورسعيد وهي تلقى بنحتم خطوبتها — الشيء الوحيد الذي يربطها برمزي وأهلها وكل ما يمثلونه من قيم — ثم تلقى بنفسها بين ذراعي حسين بكل ما يمثله من قيم . هل ترتبط هذه « النهاية » أو هذا « المصير » بما سبق من مقدمات ؟ أم أنه « حالة مفاجئة » قلبت موازين الرواية ؟ لو أدركنا أن لطيفة الزيات تعتمد اعتماداً — يكاد أن يكون مطلقاً — على صياغة المد والجزر وتجاوز السلب والإيجاب ، لقنا إن هذا المصير الذي انتهت إليه ليلي — ومصر معها — لم يكن قط حالة عرضية مفاجئة . وإنما جذوره غائرة في الأعماق ، قد تتعثر شعيراتها أو تجف العصارة في بعض بذورها أو تميل للرياح بعض أغصانها أو تذبل بعض أوراقها ، ولكنها أخيراً تثمر ، وتثمر ثماراً تنتمي إلى هذه البذور التي تجذرت في الأعماق وارتوت بعصارة الأجيال وسمدت بدماهم ثم أوقرت وازدهرت . إن ليلي التي خرجت في مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦ — وتلك هي البذرة الأولى في حياتها — هي نفسها ليلي التي كتبت في طلب الوظيفة أن تكون بورسعيد محل عملها وهي التي اشتركت في القتال وجرحت . وما جاء قرارها بقبول حسين ورمي خاتم رمزي إلا تنويجاً لهذه المسيرة البطولية في تاريخها ، وتاريخ الشعب الذي تنتمي إليه . لقد أدرك محمود حين رفضت مغادرة بورسعيد « أن نفس الشيء الذي حدث له أثناء معركة الفدائيين في القناة قد حدث لها . لقد خرجت من دائرة العائلة ، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل . وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن » وربما كانت ليلي نفسها قد أدركت هذا المعنى وهي تنحنى تسند إلى صدرها امرأة شابة فقدت ساقها ثم مالت عليها تغطيها بملاءة بيضاء والتقت عيونهما ، أو وهي ترى الدماء تنزف من عصام وقد طوى يده اليمنى على قبلة وجهه الشاحب يتألق بشفافية أثرية وعيناه تلمعان ببريق وهاج « وكأنه يرى رؤيا رائعة الجمال » .

إن قصة « الباب المفتوح » لا تؤرخ — كما قالت — للحركة الوطنية المصرية . ولكنها تسجل فنياً إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة في بلادنا . . ولولا ما أصرت عليه الكاتبة من تقسيم للرواية إلى ما يشبه الأجزاء التاريخية

فتبدأ الجزء الأول بأمسية ٢١ فبراير ١٩٤٦ وتبدأ الجزء الثانى بثورة يوليو ١٩٥٢ وتبدأ الجزء الثالث يوم ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ . . . لولا هذا التقسيم التاريخى المتعسف للرواية ، لجاء هذا الإيقاع أكثر دلالة على ما يرمز إليه تطور ليلي من نمو حركة المقاومة المصرية . جاء هذا التقسيم شبيهاً بالحواجر لا بالفواصل الموسيقية ، لا يتسق مع المنهج العام للرواية الذى يعتمد على التداخل والتشابك والتطريز الماهر الدقيق الذى اتسمت به الفصول الأولى . فالتمييز بين المراحل الروائية يختلف عن التمييز بين المراحل التاريخية ، والخلط بين الاثنين يثمر لوناً من التقريرية المباشرة ، لوناً غريباً على النسيج الروائى . ولقد أرادت لطيفة الزيات من هذا التقسيم — فيما يبدو — أن تضع علامات فارقة فى الطريق الطويل الذى مضت فيه بطلتها ، وهى تغطى حيزاً زمنياً باع عشر سنوات من عمر المقاومة المصرية . على أنه كان فى إمكانها أن تضمر هذه العلامات فى البناء الفنى للرواية بدلاً من عرضها كواجهة ضوئية صارخة . ولكن « الباب المفتوح » ستظل علامة باقية فى تطور الرواية المصرية التى استخدمت أحدث منجزات التكنيك فى الغرب جنباً إلى جنب مع التجربة المحلية الأصيلة ، تجربة جيل حرث الأرض فى الأربعينات وألقى مراسيه فى الخمسينات ، جيل البطولة التى بدأت حلماً يراود مخيلة المثقفين على صفحات الكتب ، وانتهت واقعاً مريراً يصدم القلب والعقل فوق أرض مخضبة بالدم . وليست ليلي ومحمود وحسين وعصام وسناء إلا رموزاً جسدها بورسعيد فى محنتها الكبرى .

وإذا كان بطل إحسان عبد القدوس قد انتهى روائياً بمصرعه ، وإذا كان بطل يوسف إدريس قد نجا من الموت ، فإن « أبطال » لطيفة الزيات تتنازعهم الحياة والموت تمشياً مع المنهج العام فى الرواية ، المنهج الذى بدأ بالعمل الوطنى كواحد من العناصر العديدة فى الحياة ، وهى عناصر شديدة التباين والتشابك والتعقيد ، وهو المنهج الذى صاغ الشخصيات الروائية فى إطارها الإنسانى الموزع بين القوة والضعف لا بين فرد وآخر بل فى الفرد الواحد ، وهو المنهج الذى بنى الأحداث وطورها فى مد وجزر وسلب وإيجاب ، وهو المنهج الذى وظف مختلف أدوات التعبير الفنى من سرد وحوار

ومونولوج داخلي وفلاش باك وأحلام وذكريات ورسائل وهذيان وأحلام يقظة ، وظفها في البناء العام للرواية ، وهو البناء الذي دعوته بالتطيرز الماهر الدقيق وقد انعكس فيما أسميته بالتداخل والتشابك والتباين . أقول إن هذا المنهج لم يعقد البطولة لفرد من الأفراد ، ولهذا السبب فقد أفلت منا نهائياً التصنيف التقليدي لهذه البطولة ، فهي ليست بطولة تراجيدية بالرغم من النهاية الفاجعة لعديد من الشخصيات ، وبالرغم من الهزات الداخلية العنيفة لقلوب وعقول الكثيرين منهم . وهي أيضاً ليست بطولة ملحمة يتميز فيها الشر المطلق من الخير المطلق ، وتنتهى بغلبة الخير على الشر . كلا ، إن المنهج الذي تمرست عليه لطيفة الزيات في بناء هذه الرواية لا يقترب في الكثير أو القليل من عالم التراجيديا أو روح الملحمة ، بل نحن لا نستطيع أن ندرجها في باب البطولات الوطنية التقليدية حيث يحتل العمل الوطني الشاشة الرئيسية للرواية . وإنما استطاعت مؤلفة « الباب المفتوح » أن تجعل من البطولة في روايتها — بالرغم من إنسانية أبطالها وحيويتهم الدافقة كبشر من لحم ودم — « رمزاً » عميق الدلالة و « رؤيا » شاملة ومتعددة الأبعاد ، هي أن المقاومة — في ذاتها — من العناصر المكونة للبناء الإنساني بطبيعته وليست شيئاً طارئاً ، وما المعارك الوطنية إلا بمثابة « المثيرات » التي تبعث مشاعر المقاومة من مرقدها والعمل الوطني هو المنبث الشديد الوطأة الذي يوقظ حس المقاومة من مكمته . . ولكن غياب المعارك — واندماج الإنسان في حياته العادية « التي تحتل الجزء الأكبر من صفحات الرواية » — لا يعنى غياب المقاومة أو فقدانها لأنها عنصر حى في تكوين الشخصية (قد ينام في شخصية عصام ، ولكنه سرعان ما يستيقظ مهما طال الأمد ، وقد يتخدر فوق أرض المعركة نفسها كما حدث لمحمود ، ولكنه سرعان ما يفيق) ولأنه عنصر فحسب ، وليس كل العناصر فقد بنت الكاتبة روايتها فنياً على هذا الأساس الراسخ ولم تنسق مهرولة وراء مغريات المشاهد الوطنية التي صورتها في أحجامها الطبيعية أى في نسبتها إلى الكيان العام . ولأنه عنصر إنسانى حقيقى فإنه موجود في كل شخصية مهما تفاوت حجمه من فرد إلى آخر ، ومن مرحلة إلى

أخرى ، موجود بمعدل تطور متناسق مع البناء العام . هذا هو الجوهر الكامن في « الباب المفتوح » أو الرمز الذي تلبسته معظم الشخصيات والأحداث والمواقف ، و « رؤيا البطولة » التي أبدعتها لطيفة الزيات في نفاذ وعمق ، بطولة الإنسان في قوته وضعفه ، في حياته اليومية وفي ميدان القتال ، لقد أصبح ميدان القتال في « الباب المفتوح » ضمن جزئيات الحياة اليومية ، ولذلك صبح لنا أن ندعو رؤيا البطولة هذه برؤيا المقاومة ، مقاومة الذات والمجتمع والقهر الأجنبي . وكأن المقاومة في هذه الرواية الهامة أشبه بمصل واق يمنح الإنسان مناعة تلقائية ضد الخور والضعف ، هو مصل البطولة — فالكل أبطال في الرواية — في مواجهة الهزائم . وهكذا قالت المؤلفة لكل مصرى : أنت في الأساس بطل ، وبذرة النضال والمقاومة في أعماقك ، والأحداث وحدها قادرة على استنبات هذه البذرة فتورق وتزهر وتثمر آيات من العجائب . ليس البطل هو « الزعيم » فحسب ، ولا هو « القائد » ولا هو من « يحترف » العمل الوطني ، ولا هو من يأتي بالحوارق ، وإنما هو كل رجل . . وكل امرأة .

* * *

نستطيع أن نلاحظ على تطور رمز البطولة في قصص المقاومة المصرية ، أن هذا الرمز قد بدأ من بطولة « الجماعة » في شكلها البدائي الذي تمثل في قصة « عذراء دنشواي » وانتهى إلى بطولة « الجماعة » أيضاً ، ولكن في شكلها الحديث . . والبدائية التي كانت عليها البطولة الروائية عام ١٩٠٦ تعنى البساطة والتلقائية والبعثرة التي كانت عليها مقاومة الشعب المصري في بداية هذا القرن . والحداثة التي آلت إليها البطولة الروائية عام ١٩٥٦ تعنى المزيد من التعقد والتركيب والتلاحم والتنظيم ، وهي العوامل التي شكلت الخط العام للمقاومة المصرية إبان الخمسينات . وخلال الخمسين عاماً من النضال المتواصل الذي عبرت عنه الرواية المصرية تطور رمز البطولة فيها من الشكل الجماعي البدائي إلى التمايز المرتبط بالنمو الواهن للبرجوازية الناشئة كما صورتها « عودة الروح » و « بين القصرين » في ثورة ١٩١٩ إلى « البطل الوطني الكامل » أو البطل الفرد النموذج « في بيتنا رجل » هكذا في خط بياني صاعد ما يلبث أن يعود المنحنى

— ولكن في مستوى تركيبي جديد — فلتقى بالبطل الاجتماعي المرتبط تنظيمياً وسياسياً في « قصة حب » و « الباب المفتوح » . ويكاد أن يكون هذا التطور خطاً متوازياً مع التطور الاجتماعي والسياسي لحركة النضال المصري الحديث .

والملاحظ أن الرواية المصرية قد أرخت لثورة ١٩١٩ وانتفاضات الثلاثينات والأربعينات والخمسينات ، ولم تؤرخ بصورة رئيسية لثورة يوليو ، أي أنها عكست روح الانكسار ولحظات الهزيمة أكثر من عكسها لروح الانتصار ولحظات الفرح . . . وتقربها هذه النغمة المأساوية من عالم التراجيديا ولكنها لا تملك أسباب الدخول من أبواب هذا العالم الدرامي . وتكاد تقترب من عالم الملاحم الشعبية في اعتمادها على تجسيم الصراع بين القوى الخارجية من ناحية ، والبطل من ناحية ثانية ، مهما اختلفت مصاير البطل من رواية إلى أخرى . ولكن الملاحظة الدقيقة تقول إن ما نستشعره من روح المأساة التي ترفرف على بطولات المقاومة المصرية تمت بصلة قرابة إلى النشأة الرومانتيكية للرواية المصرية وتطورها أكثر من صلتها بالحس التراجيدي . كما تؤكد هذه الملاحظة أن الوجه الملحمي الذي نصادفه أحياناً ما هو إلا قناع يخفي وراءه وجهاً حقيقياً قريباً من اليوتوبيا المحلقة في أجواز الأحلام على أجنحة الخيال .

ولعلنا نلاحظ أيضاً أن الرواية المصرية لم تأخذ في الأغلب موقف النبوة ، ولا موقف المواكبة ، وإنما مالت إلى موقف المؤرخ ، على أن الشخصية التاريخية ليست هي الشخصية الرئيسية بها ، وإن كان الحدث التاريخي هو الحدث الرئيسي . وانعكس البعد الاجتماعي في مختلف مراحل تطور الرواية المصرية ، لأن المسألة الوطنية في التاريخ المصري كانت في جوهرها صراعاً اجتماعياً في بلد متخلف وشبه إقطاعي . وقد أسهمت الزاويتان التاريخية والاجتماعية في بناء « بطل المقاومة » على نحو بعيد عن الشخصية الحارقة للمألوف ، تلك التي تأتي بالعجائب ، واقتربت من الشخصية التي ترتبط بعمل إيجابي في الثورة إلى الشخصية التي تحمل عبء أكبر التضحيات ، حتى ولو ثمر . ولهذا الأسباب مجتمعة ، ظلت الرواية المصرية في خطها الرئيسي — بالرغم من كل ما يعترضه من منعطفات ومتعرجات — سلاحاً ثورياً في معركة المصير .

الفصل الرابع

بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية

إذا كانت مأساة هذا العصر هي التفرقة العنصرية ، فإن كارثة فلسطين وقيام إسرائيل ، من أبشع معالم هذه المأساة . فالدعامة الأساسية التي أنشئت عليها دولة الاغتصاب هي الفكرة العنصرية . ومن هذه النقطة تصبح جراحنا القومية في فلسطين جراحاً إنسانية شاملة لأعمق ما في الضمير البشري من نبضات كارهة بطبيعتها لعصور البداوة والظلام .

ولقد عرف اليهود قيمة التعبير الوجداني عما دعوه بقضية « أرض الميعاد » فكانت لهم جولات عديدة في مجال الرواية القائمة على الفكرة الصهيونية في لغات عالمية كثيرة .

أما نحن العرب ، أصحاب المأساة الحقيقة ، فقد آثرنا القصيدة الخطابية لزمنا طويلاً إطاراً يتيماً لأحزاننا ، كما آثرنا تضيق الخناق على معنى المأساة في فلسطين فترعنا رداءها الإنساني الرحيب ، وأضفينا عليها ثوباً قومياً ضيقاً . ولذلك كان من العسير أن يكون هذا الشعر ، سفيراً فنياً مستجاباً لدى الشعوب الأخرى التي تؤثر فيها الدعاية الصهيونية ليل نهار .

وإذا كانت هناك بعض القصص التي صاغت هذا الجرح الدامي ، فإن صياغتها لم تخرج عما أرادته القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء إلى المستوى السياسي فحسب وما يتبعه من تقريرية ومباشرة ، والانطلاق من المعنى القومي الضيق دون الدلالة الإنسانية الكبرى ، فأوجزت فكرة الاغتصاب والنهب ، ولم تحاول قط إضاءة الفكرة العنصرية ، وهي الدعامة الأساسية — فما أرى —
آدب المقاومة

التي تقوم عليها إسرائيل ، وتنبتق عنها مأساة فلسطين .

أى أننا إذا شئنا أن نقدم أدباً إنسانياً يعبر عن مأساتنا « الخاصة » في فلسطين ، فإنه يجب أن يتلافى أولاً التورط في وهاد السذاجة والسطحية والإبقاء على العنصر السياسى فحسب . ومعنى ذلك أنه يتعين علينا الإحاطة الشاملة بكافة أبعاد التجربة وتشابكها المعقد ، فنحترز أخطر شروط العمل الأدبى ، وهو الصدق الفنى . كذلك ينبغى أن نصدر فى معاناتنا للتجربة عن وعى عميق بجوهرها الإنسانى العام الذى ينفذ ببساطة إلى ضمير العالم كله . فنكون قد أخلصنا للدلالة الكلية فى مأساتنا ، واستطعنا أن نقدم لأى إنسان فى أى مكان من أرجاء الدنيا ، خلاصة مأساة العصر .

وليس غريباً أن يحاول القيام بهذا الواجب الضخم اثنان من جيل المأساة .

فالكاتبان حلیم بركات وغسان كنفانى هما من الذين تجرعوا مرارة الكارثة قطرة قطرة ، وعاشوا ، بشكل ما ، فى قلب المأساة ، نبضة نبضة . وهم — بعد ذلك — من أبناء الجيل العربى المثقف الذى عانى ويلات التخلف الحضارى المرعب فى بلاده ، واستنشق نسمات الازدهار المادى والفكرى فى أوروبا وأمريكا . ومن ثم تفجرت أزمته فى ذلك التمزق الملتاع بين الرغبة فى أن يعيش حياته بعيداً عن ضراوة التخلف ، والرغبة فى أن يعيش مجتمعه كما يريد هو .

ثم جاءت محنة فلسطين — وبالله عجب ! — كطوق النجاة لهذا الجيل الحائر المعذب . فقد حددت له بصورة حاسمة أبعاد القضية التى قد رلشبابه أن يتحملوا عبأها بكفاية وإخلاص نادرين ، إذ أحسوا أنهم يتحملون فى واقع الأمر عبء أنفسهم أولاً ، وعبء أممتهم ثانياً ، وعبء الحضارة الإنسانية فى النصف الثانى من القرن العشرين أخيراً . أى أن كارثة فلسطين قد حلت لهم معظم المتناقضات بين هذا الثلاث . بمعنى أن تمزقاتهم العديدة المبعثرة قد توحدت فى تمزق واحد كبير يشتمل على كافة التمزقات التى حشدها لهم العصر فى مواجهتهم للشرق

بالغرب على المستوى الحضارى تماماً كما كانت الحربان العالميتان عاملاً حاسماً عند الشباب الأوربي في انصهار أزماته المختلفة في بوتقة أزمة واحدة كبرى هي مشكلة الإنسان مع القيم التي أدت به لأن يكون « لامتتياً » .

* * *

حليم بركات في روايته « ستة أيام » يطرح قضية الانتماء في حياة هذا الجيل . وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية في الثلاثية ، أعنى قضية « كمال عبد الجواد » . وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتماء في هذا المجتمع هي « الحرية » . وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو « التخلف » الحضارى .

والحق ، أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضارى في المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة « المتتمة » في بلادنا . فالفروق الأساسية بيننا وبين الغرب في الوقت الراهن ، أننا ورثنا مرحلتنا الحضارية المعاصرة من أحضان التخلف الرهيب عن ركب الحضارة العالمى ، والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم . فكان « الانتماء » إلى النظريات الاجتماعية والحلول الاقتصادية والسياسية ، أمراً لا مفر منه أمام الضمير العربى ، وكان « اللاتتماء » مجرد أمنية تمليها الظروف السيئة على الوجدانات المرهقة . أما في بلاد الغرب ، فبالعكس هو الصحيح : الموقف الأصلى هو اللاتتماء ، أما « الانتماء » فهو مجرد أمنية يملها الحنين على الوجدانات المعذبة . لذلك كان نجيب محفوظ في منتهى الصدق الفنى والإخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة كمال عبد الجواد تنهى بالانتماء إلى الثورة الأبدية ، بالانحياز إلى صدى كلمات ابن شقيقته أحمد شوكت .

أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية « سهيل » في أتون الأزمة ، في قلب المحنة في اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة .

إن سهيل أحد أبناء قرية « دير البحر » التي أنذرها اليهود بالاستسلام خلال أسبوع ، وإلا تلاشت نهائياً مع رياح الموت والدمار . وتبدو أهمية الزمان والمكان

هنا ، بالغة من زاويتين : الأولى فكرية ، وهى أن الفنان أراد أن يستشف أعماق هذا النموذج البشرى فى ذروة اللحظة الحرجة ، والأخرى تعبيرية وهى أن البناء الروائى يخلو عادة من الحواشى والذبول عندما يأخذ الزمن فى الاتساع والعمق لا فى التراخى والطول . لذلك يلجأ الكاتب إلى المونولوج الداخلى والمذكرات الشخصية والأحلام وكافة مستلزمات التعبير عن الماضى والحاضر والمستقبل فى قطاع زمنى قصير المدى . إن أهمية الزمان والمكان تخضع بصورة تلقائية للحدث الرئيسى الذى يتمدد فيهما معاً من خلال الشخصيات الثانوية والرئيسية على السواء .

والحدث فى « ستة أيام » هو محنة دير البحر أمام إنذار الأعداء « أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض » كما يقول السطر الأول فى الرواية . هذا الحدث يتجسد فى الشخصية الأولى : سهيل الذى يتمدد فى داخله ومن خارجه مونولوج طويل يتشابك مع أول خيوط المأساة « الضباب المتكاثف يتصاعد ويحيط بدير البحر فيفصلها عن العالم . إنها سفينة من أرض كنعان تمخر البحر الأول مرة متحدية الموت الجحيمي عند أطراف الوجود » ، « السفينة تواجه الموت بلا دقة . رغم هذا تتحدى » ، « إن أمة كبيرة ستهلك » (ص ٩) . هذا المحيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفكرة لا تنفصل عن ذاته . أى أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التى نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ . وقضية الانتماء لا تبدأ من هنا . إنها تبدأ من تصور الفرد للمجتمع كمجموعة من الأفراد ، من تصور سهيل لفريد وعبد الجليل وناهدة وخالد ولياء وليليان . من حركة الفرد فى المجتمع ، تبدأ القضية ، أقصد تبدأ الأزمة . وباختيار المؤلف لمأساة فلسطين محوراً فنياً لمناقشة هذه القضية ، نضع أيدينا على جملة أشياء . فهو — أى الفنان — يلتزم تلقائياً بوجهة نظر « المنتمى » إلى المأساة . ويشير هذا الاختيار فى نفس الوقت إلى أن هذا المنتمى فى أزمة . وهذا هو الإطار الفكرى للرواية : « سهيل » شاب فلسطينى تعرف إلى أوربا معرفة حميمة « نذر نفسه لا يدري لأى شيء . يغرب أحياناً ، وأحياناً يحس أن الحياة رائعة . يكفى أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش » (ص ١٢) .

وفي أوروبا تتمزق أشياء عديدة في صدره ، ثم يعود إلى قرية دير البحر لترداد حدة التمزق . ذلك أنه يعود بجسم عربي وعقل غربي ، يعود إلى المجتمع المتخلف بحضارة متقدمة ، ومن هنا يبدأ الصراع « خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر أحياناً أنه يحبهم ، حتى ليود أن يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً » .

هذا هو شعار المنتمى العربي ، لا يقرب في القليل ولا في الكثير من المنتمى في أوروبا حيث التربية الديمقراطية للشعب عميقة الجذور ، وحيث الحضارة الصناعية في أوج مجدها ، فالمنتمى الأوروبي يلتزم بحرية ، وبلا عقد . كذلك فإن هذا الشعار لا يقرب من اللامتنى في الغرب ، لأن اللامتنى الغربي يحس أنه يعيش في عالم بلا قيم . أجل إنه يشعر بحنين جارف إلى الانتماء ، ولكنه لا يستطيع .

سهيل في « ستة أيام » ليس منتمياً أوروبياً مستريحاً هادئ البال ، وليس لامتنياً بالغ اللامبالاة والرفض للقيم ، إنه منتمى في أزمة « صدره يمتلئ براهة العرق والعطر ، بالحببة والأنانية ، باليأس والأمل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر أن يأمل أو ييأس ، لا يقدر أن يضجر أو يستقر . إنه في تمزق أبدي » (ص ١٣) . هو عميق الانتماء حين يقف في الجماهير يخطب « السؤال هو أن نستسلم أو نموت . الجواب بسيط جداً : أن نموت أو نتصر » (ص ١٠) . « أهل دير البحر نشأوا مع المخاطر فاعتادوها وأحبوها حتى ليصعب عليهم أن يفصلوا وجودهم عنها . لقد تناوبت أمواج العدوان على هذه البلدة وتركت فيها انحطاطها . نريد أن نوقف هذه الموجات . نريد أن نتحدى . لم يعد لنا غير التحدي . لم يعد لنا غير الموت . إنه نعمتنا الأخيرة . إنه السفينة التي تمخر ضمير الأجيال الآتية ، قد لا نتصر في هذه المعركة ولكننا نترك لأبنائنا أسطورة ، أسطورة التحدي والبطولة والاستشهاد ، فيرتفعون بوجودهم نحوها . هم لابد أن ينتصروا » (ص ١٤) .

هذا الانتماء الأصيل يصطدم في وجدانه بكافة آيات التخلف : كيف يواجهون الأعداء ؟ بالبندقية العتيقة والمسدس والخنجر والوهم الخرافي في الرعوس والساعة المتوقفة عن المسير ؟ (ص ١٣) الانتماء يصطدم بالشك في قدرة التخلف على دحر العدو ، وهنا يتأزم المنتمى العربى - سهيل - ويميل إلى اللاتناء ، إلى رفضه القيم ، إلى الارتباب فيما قاله للجماهير وهو يخطب .

وعندئذ يمد المؤلف خيطاً آخر بين المنتمى والمجتمع كأفراد ، بعد أن تعقد الخيط الأول بينه وبين المجتمع كفكرة . إن سهيل يحب ناهدة « لماذا لا يذهب إليها الآن ؟ ليصارحها بحبه . قد يموت في هذا الأسبوع . قد تموت هي . ليطلق العصفور من قفص صدره فوق البحر ، في المطر والضباب » . (ص ١٩) .

وناهدة هي الطرف الذى يقابل لمياء . فهو يحب ناهدة بالرغم من أنها من الدين الآخر ، كما أنها ابنة الشهيد إبراهيم العامرى الذى أقيم له تمثال كبير في دير البحر رمزاً إلى صلابته في المقاومة . وابنته لذلك هي رمز القداسة والصلابة والمقاومة . لذلك وفق المؤلف في اختيارها - دون لمياء - رمزاً لأزمة المنتمى مع المجتمع . إنه يستطيع أن يقضى وقتاً ممتعاً مع لمياء بغير اصطدام مع المجتمع . أما ناهدة فالدين يمنعه من الزواج بها ، وتمثال أبيها يحرمه من لقاءها . إن ظروفها هي مجموعة القيم الفاسدة التي مرسلتنا الحضارية المتخلفة ، لذلك فهو يحبها ويتأزم بسببها في وقت واحد .

في هذه النقطة يختلف عن فريد ، المنتمى الذى ينحنى للعاصفة فيدوس على قيمة القيم في حياته : الحرية . فريد ينتمى بإخلاص شديد إلى كافة مواضع أمته وتقاليدها ، ليصل في النهاية إلى الهدف السياسى فحسب ، وهو دفع العدو عن احتلال أرضه .

أما سهيل فهو ينتمى أيضاً إلى هذا الهدف البعيد ، ولكن من خلال قيمه الخاصة به ، لا القيم الاجتماعية السائدة . لذلك تتأزم علاقة سهيل بناهدة ،

ويكاد فريد يردد نفس الكلمات التي رددتها الأم : الأعداء على الباب ونحن نتلهى بكلمات لا معنى لها .

ويوجز سهيل مشكلته ومشكلة الآلاف من الشباب العربي « الأعداء ليسوا المشكلة وحدهم . لنا أعداء في الداخل أيضاً . وقد فشلنا حتى الآن أمام أعدائنا في الخارج لأننا تجاهلنا أعداءنا في الداخل » (ص ٣٧) . هذا ما قاله للأم ، وهو قريب الشبه بما قاله لفريد « كل ما في الأمر أنني أرفض أن أؤمن بشيء مجرد أن أهلى يؤمنون به . أرفض أن أتبع دون أن أختار . ليس من حتى أن أضع الأجيال القادمة في قمقم وأغلق عليها ، أحرمها أن تتنفس بحرية » (ص ٤٧) .

أما ناهدة نفسها ، فتثور على أمها ، وتتمرد على المجتمع ، فتتفرد بسهيل وتحرر من ثيابها وكل القيم .

خيوط أخرى يمدّها المؤلف بين سهيل والناس . فهناك عمه المتدين الذي يكتفى بالصلاة من أجل « الخلاص » ويردد أن رفع السلاح خطيئة ، وعمه الآخر يدفن أمواله بمكان ما من المنزل بينما يمشى حافياً في الشوارع ويردد دائماً أنه بلا وريث .

وهناك عبد الجليل ، أحد المناضلين ، الذي يجمع النقود من أهل القرية المكافحة ويهرب بها . . عبد الجليل هذا هو الذي كان شعاره « شيء رائع جداً . رائع أن نعيش من أجل قضية . رائع جداً » (ص ٨) .

وكان الفنان يهمس لنا بأن الانتماء بلا وعى ، أو بلا حرية ، الانتماء الذي ينحني للعاصفة قد يؤدي إلى الخيانة . وبذلك يكون فريد شخصية مفردة لا يقاس بها هذا اللون الغائم من الانتماء . كذلك فاللانتواء المناق الجبان يؤدي إلى الخيانة . إن لمياء لا ترفض القيم عن وعى بل نشداناً للسلامة ، لمجرد أن تعيش وتأكل وتشرب . تقول له « سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة والشوارع الضيقة والحريم والأسوار حول البيوت وثيابي الداخلية كي تنام معها في أيام الصيف في بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب » . هذا اللانتواء المزيف

لا يمت بأية صلة إلى اللاتناء الغربي ، لأنه ينشد الهرب من الموت ، ولو كان في سبيل أقدس ما في الوجود من قيم . أما سهيل فيعترف لها بأنه ينتمي « إلى الحقيقة . هذه أرضنا » ، فيها نجوع وفيها نشبع ، فيها نعيش على هامش الوجود ، وفيها يمكن أن نعيش في قلب الوجود » (ص ٩٦) ، « تنسين ما هو أهم ، الحقيقة . من حقنا أن نعيش في أرضنا . إنها لنا » (ص ٩٩) .

فإذا نطقت لمياء « أشعر أن قروناً تفصلني عن هذا الشعب ، كيف يمكن أن أشعر بالانتماء » نحس بما في قولها من زيف وافتعال إذ هي تردد هذه الكلمات وهي تتوسل إلى سهيل بدموعها وجسدها أن يقول لها كلمة حب ، ولو لم تكن صادقة . لقد تحولت إلى كتلة من الشهوة تحت ستار الحب الزائف ، كما سبق لها أن تحولت إلى كتلة من الجبن تحت ستار اللاتناء الأكثر زيفاً . لذلك يغادرها سهيل وداخله يتمم « من أجل أن يكون صادقاً مع نفسه ، كفر بمعظم ما يؤمن به الناس . الصدق كان ملجأه الوحيد ، وفي برهة أدرك أنه بلاملجأ » (ص ١٠٥) .

هذه المجموعة من الخيوط البشرية يصوغها الفنان حلیم بركات كشخصيات مفردة أولاً ، كل منها يعبر عن ذاته الخاصة ، ثم كشخصيات رامزة ثانياً ، كل منها يعبر عن أحد جوانب مشكلة المتنمي العربي . بل إن سهيل نفسه شخصية تتكامل لها على طول الرواية معالم الذات المفردة ، والنموذج البشري الرامز في نفس الوقت . ومن هذا المستوى ترتفع أحداث الرواية من كونها جزئيات الحياة اليومية إلى مستوى القضية الفكرية المطروحة . هذه الخيوط توحد سهيل وتتجاذبه في نفس اللحظة . إنه يحب ناهدة ويكره الزواج ، ويعشق دير البحر ويمقت التخلف ، ينضم إلى صفوف المجاهدين ويرفض الطاعة العمياء . وفي غمرة هذا التمزق يكلف بالاتصال بأركان حرب الدولة الشقيقة ، وفي طريقه يقبض عليه الأعداء . وهنا تبلغ الأزمة ذروتها .

وهذا هو منهج حلیم بركات في التعبير الفني . لقد وضع جميع شخصياته في أزمة واحدة في إطار محدد من الزمان القصير والمكان المهدد بالخطر ، أي في

إطار الحدث الفذ في حياتهم جميعاً . ثم هو يختار من بين هذه الشخصيات أكثرها قلقاً وتأزماً ، فيجتاز سهيل كافة الظروف « العامة » المريرة التي اجتازها دير البحر ، ثم يضع الفنان هذه الشخصية بالذات أمام ذلك الحدث الفذ ، فيقع سهيل في أيدي العدو ، فيمارس بجسده ونفسه أبشع ألوان التعذيب ، فماذا يكون موقفه : هل يعترف بما لديه من معلومات ، فينقذ نفسه ويذهب للقاء حبيبته ، أم أن « شرفه » معلق بهذه اللحظة الفاصلة في حياته ؟

إن كثيراً من المنتمين ينفرون تحت وطأة هذه اللحظة القاسية حين يكون انتمائهم غير كامل الوعى . بمعنى الانتماء ، حين لا يكون انتمائهم حرّاً أصيلاً ، حين تكون ثمة مسافة بين انتمائهم والقضية العامة التي ينتمون إليها . أما سهيل فقد استطاع أن يحول القضية العامة إلى قضية شخصية تنبع من الذات فهو ينتمى إلى جوهر القضية العامة الذي لا ينفصل عن جوهره وهو الحرية ، إن حرية بلاده هي حرّيته شخصياً . لذلك يتحمل العذاب بأصالة ودون افتعال . إنه ينتمى إلى أقدس مقدسات الذات الإنسانية ، ولكنه يرفض بعنف وإصرار ما يمكن أن يندس هذه الذات من شوائب القيم الآسنة .

لهذا السبب لا يفاجأ بغدر العدو الذي دمر بلده قبل الموعد المحدد للتسليم ، فعندما يأخذه الضابط إلى سطح المعتقل ليرى كيف تحولت دير البحر إلى كتلة من النار والدخان ، يسخر الضابط قائلاً : بعد قليل تتحول إلى رماد . فيجيب سهيل :

« - الرماد يخصب الأرض .

- فنستغلها نحن .

- لوقت قصير . . ولكننى كنت أتحدث عن شيء آخر . . » (ص ٢٣١) .

* * *

بعد عشر سنوات من بداية المأساة ، تدور أحداث قصة « رجال في الشمس » للكاتب غسان كنفاني ، فيطرح قضية هذه المجموعة البشرية التي اغتصبت أرضها ، ولم يعد لها من أمل سوى « مجرد الوجود في الحياة » .

وإذا كان حلیم بركات قد لجأ إلى التركيز الزمى والمكانى فى « ستة أيام » ، ومن ثم كان المونولوج الداخلى الطويل هو الدعامة الأساسية فى العمل الفنى ، فإن غسان قد لجأ إلى تركيز النماذج البشرية وتعميق الحدث الروائى من خلال المونولوجات الداخلية التى كانت تتمثل لأصحابها فى حوار مباشر بينها وبين نفسها تارة ، وبينها وبين ذويها تارة أخرى . « رجال فى الشمس » هم أبو قيس ، وأسعد ، ومروان ، الذين استطاعوا الوصول إلى البصرة بالعراق ، بغية الهرب إلى الكويت حيث يستطيعون العيش الكريم .

عندما يقف أبو قيس أمام الرجل السمين الذى يشتغل بالتهريب مقابل خمسة عشر ديناراً للفرد ، تتثال على مخيلته ذكريات الأمس القريب والبعيد ، ذكريات الأستاذ سليم المدرس بقريته الفلسطينية الذى رآه من نافذة شباك الفصل المدرسى يعيد القول بأنه حين يلتقى النهران الكبيران : دجلة والفرات ، يشكلان نهراً واحداً اسمه شط العرب ، يمتد من قبل البصرة بقليل . ويذكر ابنه قيس الذى رفض امتحان والده له حين سألته أين يقع شط العرب ، وأخبره أنه رآه من مقعده فى الفصل وهو ينظر من النافذة . وها هو ذا يرقد فوق دقات قلبه أمام الشط يتذكر كلمات صديقه سعد « لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كى تصدق أنك فقدت شجراتك وشبابك وقريتك كلها » (ص ١٤) . لذلك فهو يحس بالغربة أينما وجد ، فحين وقف يحدق بالنهر « أحس أكثر من أى وقت مضى بأنه غريب وصغير » . إنه يعلم تماماً أن الكويت ليست الفردوس المفقود ، وإنما هى « مجرد الوجود فى الحياة » ويعلم تماماً أن البيت الذى يسكن فيه بأسرته ، ليس بيته « رجل كريم قال لك : اسكن هنا . هذا كل شئ » ، وبعد عام قال لك أعطنى نصف الغرفة ، فرفعت أكياساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد . . . » (ص ١٥) . لذلك فهو لا يعبأ بأنه قد يموت فى طريق الهرب ، لأن حياته الحاضرة ليست أفضل من الموت . ولكنه لا يستطيع أن يعطى الرجل السمين كل ما معه من نقود ، فهو لا يملك سوى الخمسة عشر ديناراً .

نفس الأحاسيس التي يمجج بها صدر أسعد ، الشاب الهارب من الأردن « الطريق .. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا ؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام » (ص ٢٢) ، « وأحس حيناً كان يرتدى الوهاد الصفر ، أنه وحيد في كل مكان » . لقد حصل على بعض النقود من عمه حتى يصبر بوسعه أن يتزوج ابنته ندى كما يقول العم ، أما هو فلم يفكر في شيء كهذا من قبل .

أما مروان « فهناك ، داخل الدكان ، تقطعت آخر خيوط الأمل التي شدت لسنوات طويلة ، كل شيء في داخله » (ص ٣٥) . إنه لا يستطيع أن يعطى أكثر من خمسة دنانير ، لأنه لم يأخذ سوى عشرة من والده الذي يعيش مع زوجته الأخرى التي بترت الحرب أحد فخذيها « ليس يدري كيف أجاز لنفسه أن يصف أباه بأنه مجرد كلب منحط » (ص ٤٠) . ما الفرق بين أبيه وشقيقه زكريا الذي سافر إلى الكويت وكان يرسل إليهم بعض النقود ، ثم قاطعهم حين تزوج ؟

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين يمثلون في مجموعهم شعب فلسطين المشرد ، لكل منهم على حدة مأساته الخاصة ، ولكن الكارثة الكبرى توحد بين مشاعرهم ، وتلقى بهم إلى الرجل الرابع الذي شاهد أحدهم عند الرجل السمين فجاذبه الحديث وأخبره أنه يستطيع أن يقوم بتحويلهم إلى الكويت في عربة المياه التي يقودها مقابل عشرة دنانير للشخص فقط . الصعوبة الوحيدة التي ستقابلهم هي رجال الحدود . لذلك يتعين عليهم أن يهبطوا من فوق العربة إلى داخل الخزان لمدة خمس دقائق عند منطقتي الحدود اللتين سيعبرانها .^١

هذا الرجل هو أبو الخيزران الذي فقد رجولته أثناء الكارثة عندما انفجرت فيه إحدى قنابل العدو ، فهو يعيش نفس المأساة في صورة أخرى : « ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم ، وساعة إثر ساعة ، مضغمة مع كبريائه . عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور ، ولكن أية أمور ، أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن ؟ وما النفع ، لقد ضاعت رجولته وضاع

الوطن . لم يقبل ذلك حتى حين كان تحت المبضع يحاولون أن يقنعوه بأن فقدان الرجولة أرحم من فقدان الحياة . لقد احتاج إلى وقت طويل حتى يعتاد مجرد الحياة » (ص ٦٨) . لذلك فإنه لا يرغب الآن إلا في المزيد من المال ، حتى يترك كل شيء بعد عامين ويستقر : « أريد أن أستريح ، أتمدد ، أستلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر ، لا أريد أن أتحرك قط ، لقد تعبت في حياتي بشكل أكثر من كاف » (ص ٧٢) .

وهكذا تضم العربية هذه المآسى المتعددة ، والمتوحدة في مأساة أعظم وأكثر شمولاً . « كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم ، وبأحلامهم وعائلاتهم ، ومطامعهم وآمالهم ، وبؤسهم وبأسهم ، وقوتهم وضعفهم ، وماضيهم ومستقبلهم . كما لو أنها آخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول ، وكانت العيون معاقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية » (ص ٨٧) . إلى أن تأتي اللحظة الحاسمة الأولى عند أول منطقة للتفتيش على الحدود ، ويدخل الرجال الثلاثة خزان العربية لمدة سبع دقائق يعود بعدها أبو الخيزران ليفتح عليهم ، ويخرجون الواحد بعد الآخر ، ثم يتكرر المشهد عند منطقة الحدود الثانية ، ولكنه لا يكتمل بالنهاية السابقة . فقد تعطل أبو الخيزران عند الخنصر الذي راح يداعبه ويغمر له بأنه يعرف جيداً علاقته الجنسية بالرائضة كوكب في بغداد ، ولا يمنحه تأشيرة المرور إلا بعد أن يأخذ منه وعداً بلباية حمراء مع كوكب . وعندما يركب أبو الخيزران ويختار الخطر يفتح الخزان فلا يخرج منه أحد . لقد مات الرجال الثلاثة . « تحسس طريقه منحنيّاً إلى الفوهة وحين أخرج رأسه منها لم يدر لماذا سقطت في ذهنه صورة وجه مروان درن أن تبرح . لقد أحس بالوجه يلبسه من الداخل مثل صورة ترتجف على حائط فأخذ يهز رأسه بعنف وهو ينسل من الفوهة فتحرق رأسه شمس لا ترحم » (ص ٩٨) .

إن الفنان حين يختار « الجنس » بالذات كموضوع يؤخر أبو الخيزران عن فتح العربية ، إنما يمس جوهر ذلك النموذج البشري الذي فقد رجوانته في

الحرب . ثم يفقد رفاقه الثلاثة في أزمة ذلك التناقض الغريب بين فقدان الرجولة وما يتخيله موظف الحدود عن جولاته الجنسية . وكأن المؤلف يسخر من عبث الحياة ومنطق الوجود .

أبو الحيزران لا ينسى نقود الضحايا فيأخذها من ثيابهم بعد أن ألقى الجثث في عرض الطريق ، ولكن فكرة ما تفجرت في رأسه بصورة مفاجئة فصرخ في الموتى ورددت الصحراء صدى الصراخ .

« — لماذا لم تدقوا جدران الحزان ؟ لماذا لم تقررعوا جدران الحزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » (ص ١٠٦) .

ولا شك أننا نستطيع أن نترجم الرواية من المستوى الواقعي لحزنيات حياتنا اليومية إلى المستوى الرمزي ، فنقول إن الإحساس بالغربة الذي كان يحتاج في صدور الرجال الثلاثة هو الشعور الإنساني العام في هذا الكون ، كما أن عربة الموت ليست إلا هذا العالم غير المعقول الذي نعب داخله في رحلة طويلة شاقة إلى تلك النهاية البشعة . ويظل تساؤل أبو الحيزران إدانة مستمرة من ضمير الرجود للجنس البشري الذي لم يتجاوز حدود شهواته العنيفة .

غير أن هذا التفسير يغفل في نفس الوقت الجذور المحلية العميقة لهذه المأساة . فالأمر عندي أن القصاص يصور الشعب العربي في فلسطين على أنه منذ تشرد من أرضه لم يجد صديقاً سوى عربة الموت . فالكويت لا تمثل له الفردوس الضائع والأمل الموعود ، وإنما هي تمثل الحد الأدنى للحياة التي توفر لأبي قيس أن يعلم ابنه الصغير ، وتتيح لأسعد بأن يتزوج بمن يشاء ، وتمنح مروان الفرصة لأن يحب أباه ويطعم أمه .

أما الرجل السمين الذي يقوم بعمليات التهريب في البصرة فيرمز به الكاتب إلى تلك الفئة الاستغلالية في المجتمع العربي . وهو لا يشبه أبو الحيزران ، لأن هذا الأخير جزء لا ينفصل عن جسم المأساة .

* * *

والمقارنة بين « ستة أيام » و « رجال في الشمس » لا تعنينا إلا من زاوية أوجه

الشبه بين الروايتين . حلیم بركات يترك لنا بطل الأزمة يظل حياً فسهيل بالذات في نهاية القصة ، في نهاية العذاب ، لم يموت . بالرغم من أن دير البحر قد دمرت وجميع الأصدقاء ماتوا . غسان كنفاني أيضاً يجعل أبو الحيزران وحده الرجل الذي فقد رجولته ، لا يموت . بينما يقتل القرن الجهنمي رفاقه الثلاثة . والرمز في القصتين شديد الوضوح ، وهو أن من يجسد الأزمة يظل حياً مهما بلغت الأزمة ذروة المأساة ، سواء كانت هلاك دير البحر ، أو هلاكاً للرفاق الثلاثة . ومعنى ذلك أن الأزمة باقية ممثلة في مشكلة المنتمى في « ستة أيام » ومشكلة العقم في « رجال في الشمس » .

وإذا كان الجنس يلعب دوراً هاماً عند حلیم بركات هو تقييم مدى التخلف الحضاري وافتعال اللانتماء ، فإنه يلعب دوراً لا يقل أهمية عند غسان كنفاني هو المقابلة بين ضياع الوطن وفقدان الرجولة . كذلك فإن عقربى الساعة اللذين لا يتحركان في دير البحر يشبهان عربة الموت في إنكار الزمن . إلا أن سهيل في نهاية « ستة أيام » يؤكد للضابط العدو بأن رماد دير البحر سوف يخصب الأرض ، كما أن أبا الحيزران في « رجال في الشمس » يصرخ لماذا لم يدقوا باب الحزان .

ومن هاتين النهايتين ينبثق الأمل الكبير في أن يكون للأيام الستة عند حلیم بركات يوم سابع ليس ببعيد ، تسترد فيه دير البحر أقدس قيم المنتمى : الحرية . كما لن يحتاج رجال غسان كنفاني إلى عربة الموت فسوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة . وهذه هي الدلالة الإنسانية الرحبة في هاتين الروايتين .

الفصل الخامس

بطل المقاومة في الرواية الجزائرية

ينفرد الأدب الجزائري الحديث بين مختلف آداب الشعوب العربية ، بمجموعة من الخصائص قلما تجتمع في أدب واحد على مجرى التاريخ ، ويندر أن يتميز بها أدب قومية واحدة . في مقدمة هذه السمات التي يتصف بها الأدب الجزائري هو ذلك التشابك المعقد بين تيارات ثلاثة جلبتها ورسختها الظروف التاريخية ، وهي التيارات البربرية والعربية والفرنسية ، لغة حضارة . لقد ازدوجت - في أحسن الأحوال - ألسنة أدباء الجزائر وقلوبهم ، وتبلبلت في معظم الأحوال أفكارهم التي تراوحت بين الشد والجذب ، وبين المد والجزر . فالثقافة الفرنسية التي يحمل لواؤها الاحتلال المقيم على مدى مائة وثلاثين عاماً ، تحمل في تضاعيفها بذور « التقدم » و « التطور » و « التغير » . هذه المعاني التي تجيش بها الصدور فيما يشبه الضباب ، ولا تتجسد مطلقاً في اجترار المحافظين لمراحل منحنية من تاريخ الأدب العربي . غير أن الاستعمار الفرنسي في نفس الوقت ، كان يحمل أهوال التخلف والفقر والموت ، في حين كانت عروبة الجزائر تمثل الخلاص الوحيد الممكن من قبضة الاحتلال ، وبين الثقافة الفرنسية المقروءة والمكتوبة ، والثقافة العربية المكتوبة في بعض الأحيان ، المنطوقة في أفلها ، كانت تترنح اللغة البربرية على ألسنة مجموعة من القبائل تسكن الجبال وتحصر على أدها الشفوى حرصاً روحياً عميقاً جذب انتباه وذاكرة وأقلام كتاب المدن فقاموا على تدوينه تارة وحفظه تارة أخرى .

على أن الزمن في تدفق مجراه الذي لا ينقطع ، لم يفصل بين ثقافة وأخرى بحاجز لا سبيل إلى اختراقه ، وإنما التقت التيارات الثلاثة : لقاء الصراع والتفاعل والاندماج ، وأثمرت في النهاية أدباً « جزائرياً » قبل أي شيء ، قبل أن يكون فرنسياً وإن نطق بالفرنسية ، وقبل أن يكون عربياً أو بربرياً وإن نسج أحداثه

وأشخاصه من حياة العرب والبربر . وإنما توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان في صورة شديدة التعقيد والثراء هي صورة الأدب الجزائري المعاصر الذي تتعدد منابعه وأصوله وجذوره ، ولكنها تعود فتلتقي ضمن تيار أشمل من كل التيارات مجتمعة ، هو تيار الثورة الجزائرية العارم ، فهذه الثورة هي البوتقة التي انصهرت خلالها « الروح » وتطهر في أتونها « الوجدان » وتبلور بدمائها « الفكر » وأقبلت الرواية الجزائرية غداة الحرب العالمية الثانية تحمل في تضاعيفها هذا التاريخ المليء بالصراع وتشارك أيضاً في ترجيح كفة الإنسان الجزائري وإن نطق بين صفحاتها بلغة الأعداء . وتقول الدكتورة سعاد محمد خضر في كتابها « الأدب الجزائري المعاصر » : « لقد ساعدت حدة ذلك الصراع نفسه في الجزائر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفي فترة تعاظم حركة التحرر الوطنية على ظهور القصة الجزائرية الحديثة . والقصة الجزائرية الحديثة من أكثر الأنواع تطوراً في الأدب الجزائري وأقدرها على توضيح الحقيقة الجزائرية أمام القارئ بتقديمها مختلف الإجابات على مختلف المشاكل التي تبرز أمام الشعب الجزائري وبتوضيحها طريق المستقبل » و « لقد كانت المعركة من الأسباب القوية التي دفعت إلى ظهور القصة الجزائرية » .

إن أهمية هذه النقطة في تقديري هي أنها توضح لنا لماذا غلب طابع « المقاومة » على الإنتاج الروائي الجزائري على ما عداه من خطوط وألوان . فليس هناك في الأدب الجزائري فرع يسمى « أدب المقاومة » لأن هذا الأدب في مجموعه ، جملة وتفصيلاً ، هو أدب مقاومة . وربما هذا ما يفسر الملاحظة التي أبدتها الدكتورة أبو القاسم سعد الله في كتابه « دراسات في الأدب الجزائري الحديث » قائلاً إن « البطل » في الرواية الجزائرية ليس إلا شخصاً عادياً ركز الكاتب فيه وعليه كل مشاعر المواطن ، إنه ليس مثلاً أعلى ولا نموذجاً خارقاً تتجسد فيه فكرة أو مبدأ عام ، وإنما هو إنسان واقعي فيه كل ما في الواقع من مأساة وحرارة وصراحة ، وليست له « مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة » . وكذلك تفسر لنا هذه الظاهرة : أن « الأدباء » الجزائريين لم يمارسوا الأدب « تفرغاً له »

ولأنما من خلال ركام التجارب الهائلة والمحتزنة التي صادفتهم في حياتهم اليومية حيث اشتغلوا بمختلف الحرف والمهن فجاءت معظم أعمالهم « سيراً شخصية » . ويعمم هذه الفكرة الدكتور سعد الله حين يقول في كتابه « إن أول عمل يكتبه أديب من شمال إفريقيا هو إعادة ترجمة شخصية يفصح فيها عن انتمائه إلى عالمين مختلفين ، كما يعبر فيها عن ألمه من عدم استطاعته أن يجد مكاناً في أى من هذين العالمين » .

لقد عبرت الغالبية من أدباء الجزائر عن هذا الصراع الكامن في أعماقهم بين اللسان الناطق والوجدان النابض ، بين الحضارة الحديدية التي جرت مسرى الدم في عروقهم حتى اختلط بدماهم التي فجرت فيها الحياة النطفة الأولى من صلب الأسلاف . وعندما تغلب الدماء الحديدية الدماء الأصيلة ، يثمر الكاتب الجزائري أدباً فرنسياً يرطن بالأسماء والأحداث والأماكن الجزائرية ، وعندما تغلب الدماء الأصيلة الدماء الحديدية يثمر الروائي الجزائري أدباً جزائرياً ناطقاً باللغة الفرنسية ، وعندما يحتدم الصراع بين القديم الأصيل والجديد الوافد يعجز الفنان الجزائري عن تحقيق التوازن والتكافؤ والانسجام في العمل الفني حتى ليصبح هذا العمل شاهداً على تمزق جيل بأسره .

وفي هذا الفصل نقدم ثلاث عينات نموذجية لهذه الأحوال الثلاثة التي تتجاذب الأدب الجزائري الحديث ، وبخاصة عندما تصبح « المقاومة » هي الحامة الرئيسية للعمل الأدبي .

* * *

ويعد محمد ديب رائداً للرواية الجزائرية الحديثة ، فقد كان من أوائل الذين طوعوا الشكل الروائي الحديث ، أى الشكل المتعارف عليه في الغرب ، لامتصاص هموم الإنسان الجزائري الذي كان الشعر والأدب الشفهي عامة هو زاده الروحي الرئيسي . ومن بين أعمال ديب الكثيرة والمتنوعة تعد ثلاثيته « البيت الكبير — الحريق — النول » في مقدمة الأعمال التي تؤرخ لمولد الرواية الجزائرية وتضع اسم كاتبها في مصاف الطليعة من كتاب الجزائر . وينطبق

على ثلاثية ديب التعريف القائل بأنها سيرة شخصية لصاحبها ولكنها في نفس الوقت « مذكريات الشعب الجزائري » كما وصفها أراجون ، أو هي الجزائر نفسها كما قال معظم النقاد الذين تناولوها بالتقييم . ذلك أنها تتناول بمنهج فني قريب من منهج الكاتب المصري نجيب محفوظ - وإن لم ترتفع إلى مستواه - الحياة الجزائرية في مرحلة المخاض قبل الثورة ، فهي تتناول حياة العمال في المدينة وحياة الفلاحين في القرية ثم تنتهي إلى « أن النار قد بدأت . لن تتوقف أبداً . إنها سوف تستمر مشتعلة ببطء وبعماء إلى أن تعم ألسنتها الدموية البلاد كلها بحرارها المدمرة » . وقد ظهرت الأجزاء الثلاثة في ١٩٥٢ و ١٩٥٤ و ١٩٥٧ على التوالي . وهي تتوقف عند أعتاب « النبوة » بما سيكون ، تاركة ما كان إلى روايته التي صدرت عام ١٩٥٩ تحت عنوان « صيف أفريقي » .

وتتميز « صيف أفريقي » بإحكام فني شديد يتجاوز به محمد ديب - فنياً - مرحلة « البيت الكبير » كما تتميز بمضمون إنساني عميق يتجاوز به حدود الزمان والمكان التي كانت تحد روايته الأولى . فالمقاومة هنا ليست في مرحلة « النبوة » وإنما يواكب محمد ديب باختزال الروائي القادر وموهبة الفنان التشكيلي الذي يعبر في خطوط قليلة عن دنيا بأسرها . . يواكب الثورة الجزائرية التي اندلعت وهو يتم الجزء الأخير من روايته الأولى محقة الحلم الذي ارتآه . ومرة أخرى ، يعمد محمد ديب إلى اختيار نماذج البشرية من « الجزائر » كلها ، لا من طبقة دون أخرى ، ولا من فئة دون أخرى ، يختار التاجر وصاحب الأرض والموظف الصغير والطالبة والحادمة والفلاح ، يختار أيضاً الثوري والحائن والمتردد ، ويختار « فرنسا » بكل ما يمثله استعمارها من قيم تخون الثورة الفرنسية ، يختار لفرنسا وجهها الهمجي المتوحش الذي يعبث بكل قيمة ولا يعبأ بأية مبادئ . ولا يعمد ديب في بناء « صيفه الإفريقي » إلى العقدة الكلاسيكية التي تتجمع عندها ذروة الأزمة حتى يتدرج بها نحو الانفراج عند الخاتمة . . بل هو ينسج بناءه الفني من « الشخصيات » التي يتتبع إحداها خطوة أو خطوتين ، ثم يتركها إلى شخصية أخرى فثالثة ، ثم يعود إلى الأولى من جديد ويضيف شخصية رابعة

فخامسة حتى يَختم روايته بالعودة إلى الشخصية أو « الحالة » الأولى ، فالحق أن الشخصية الواحدة التي يتتبعها لا تستبين معالمها إلا باحتكاكها مع بعض الشخصيات الثانوية حتى لتستحيل الشخصية موضع المتابعة إلى « حالة » كما قلت أو « شريحة » كما أحب أن أضيف .

والشخصية الأولى التي يتتبعها محمد ديب في صيفه الإفريقي هي شخصية « زكية » الفتاة التي نالت الشهادة الثانوية وترغب في العمل كمعلمة ، ويوافقها أبوها على أهمية العمل في التدريس ، ولكن جدتها تبدي انزعاجها الشديد وتفضل أن يبحثوا لها عن زوج بدلا من الوظيفة التي تجلب العار لها ولأسرتها وقد تتسبب في تأخير العريس المنتظر إذا لم تلغ إمكانية قدومه أصلا . أما والدتها فهي تقف موقف من لا رأى له ، ولكنها حائرة معذبة من أجل مستقبل ابنتها . ويقطع الكاتب حواراً يدور بين الأب والحال حين يتساءل « مختار راعي » ما إذا كان « علال » يعلم إلى أين ستتهى الأمور فيجيبه « في الحقيقة . . . ليس هناك ما يشير إلى أن الأمور على أهبة الترسب والعودة إلى مجراها الطبيعي » .

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى الشخصية الثانية لفلاح يدعى « مرحوم » يركب حماراً يحمل صندوق خبز يهبط بهما نحو المدينة في سرعة الإعصار لا يريد أن يرى الجنود الذين تنقلهم السيارات وتتم « عتاد أمريكى ، خوذات وبزات أمريكية ، أسلحة أمريكية ، أليس عند هؤلاء شيء سوى جلودهم ؟ » وكان ما يزال يراهم بعين الأمس عندما نسف المناضلون الخط الحديدي وبدأ الفرنسيون جولة ضارية بالرصاص والدم والموت يحولون الشوارع إلى قبور . وعند مدخل المدينة تعرض « مرحوم » لتفتيش دقيق من الجنود وأحس أن الجزائرى ، وبخاصة إذا كان عاملا أو فلاحاً ، يتعرض أكثر فأكثر لمزيد من التفتيش . وتوقف عند حانوت أحد العطارين وظهر له رجل لم يعرفه من قبل يرتدى صداراً من القماش الأزرق . وطلب منه لترين من البترول وسأله وهو يتناول الإناء « أين أحمد ؟ » وأجاب الرجل باقتضاب : لقد اعتقلوه وقبضوا « على واحد من

أبناء أخي » . وقطع مرحوم الصمت الجاثم بقوله إن اثنين من الفلاحين قتلوا في الحقول وإن ثلاثة سيقوا إلى المعتقل بعد نهب منازلهم . ثم تدبر المكان والمارة واختطف الكلمات قائلاً « هل سمعت . . الليلة » . وردد الآخر وراءه « الليلة » . وتوجه من فوره إلى أحد المقاهي وأخذ يجتر ذكريات الليلة التي رحل فيها ابنه عن البيت إلى الجبال لينضم إلى الثوار . وانتظر قليلاً على المقهى وانصرف :

ويتنقل بنا محمد ديب إلى الشخصية الثالثة ، لرجل لا يفتقر إلى مظاهر الثراء هو « بابا علال » خرج من بيته على إثر قرعات أيقظته في الصباح الباكر وإذا برجل يظلمثنه فيما يشبه الهمس على ابنه ويطلب إليه أن يذهب إلى من يدعى « سيلكا » ويختفي . وسيلكا هذا حداد يملك كوخاً عند باب بومدين ، فامتعض بابا علال قليلاً ولكن ماذا يجدي الامتناع مع هؤلاء « الحمقى » من الشباب الثائر . وهو لن يصفح عن ابنه « حميد » الذي امتنهم مركزه لهذه الدرجة ، وها هو ذا في طريقه إلى حداد ، ومن يدري ماذا يحمل الغيب . وأقبل الحوار بين بابا علال وسيلكا حاداً قاطعاً ملتهباً ، إذا قال الحداد « لا تبتئس ، ليس من الخسارة في شيء أن يوجد شاب كابنك هناك » أجابه « هذا صحيح ، ولكن ما لاشك فيه أن كل ذلك سينتهي نهاية سيئة » وإذا احتد بابا علال وصرخ « وماذا لو مات ؟ » زجر سيلكا : « في هذه الحالة لن يكون عاش سدى » .

وما أسرع ما يعود بنا الكاتب إلى الشخصيات التي سبق أن تعرفنا عليها من جديد قبل أن نتعرف إلى بقية الشخصيات . يعود بنا إلى « مرحوم » وهو راجع فوق حماره يفكر في تلك الأيام التي وصلت به إلى أن يكون « مسئول تموين المناضلين » في الجبال ، وأن يكون « قاضياً سرياً » للمواطنين الذين يرفضون الاحتكام إلى عدالة المستعمر ، وأن يكون مشرفاً على حالة أسر الشهداء والضحايا والمقاتلين في المنطقة . لقد عاد كسير الخاطر بعد أن علم باعتقال العطار أحمد ، واكتفى بأن يردد في وجه زوجته الغضوب : « ما هذا الوباء الذي

يجتاح العالم » . ويعود بنا كذلك إلى زكية لنعلم أن الموقف ازداد سوءاً وبات متوقفاً بين آونة وأخرى أن تتزوج من ابن عمها الذي لا تربطه بها أية وشيجة غير قرابة الدم . وتمت في أسي وهي تخاطب الليل « علينا أن ندعن . وأن نقبل كل شيء . هكذا تبدأ أبدية الحياة » .

ويستأنف محمد ديب مسيرته الروائية فيضع في طريقنا الشاب « جمال » وهو رجل تطحنه الحياة والموت معاً ، يزهد الحياة ويرهب الموت ، وبينهما يعيش ضائعاً يفلسف أيامه أو يتسلى بها قائلًا « إن معضمانا يعيش عيشة أناس نسوا شيئاً ما » ، ولكنهم في غمرة حيرتهم الفكرية يتابعون البحث عن هذا (الشيء) وهم يتعثرون صارخين مرات ولاعين . . . » وفي جولة جمال بين أصدقائه ندرك أن الضياع ليس من نصيبه وحده ، لقد بث « الرعب » أنفاسه في كل شيء حتى لقد بات بعض الناس أشباحاً وبعض الأشباح أناساً ، وما من سبيل أمام جمال إلا أن يبحث له عن عمل « إننا جميعاً بحاجة إلى الفعالية مهما تكن . . . » وليس من يستطيع أن يعيش على هامش الحياة « هكذا راح يسرى عن نفسه وهو يستمع إلى اقتراح صديقه الحاج بأن يعمل بائعاً في متجر أحد الأصدقاء . وكان الحاج يصغى إلى جمال متفهماً هذا القلق الدفين الذي يكاد يجرف كل شيء ، بينما كان جمال يفكر « كلما تفحص الإنسان الدوافع التي تحرك البشر ، وكلما ازدادت دراسته لتصرفاتهم ازداد يقيناً بأن ثمة تاجراً للأقدار قد صمم على تصفية كل هذه الكائنات . . . ثم أثر أن يلزم الصحة » . وهي نفس الكلمات تقريباً التي كانت تفكر بها زكية في موقع آخر ، وقد ضيقوا حولها الحصار ، ويا له من حصار باسم الأبوة والأمومة والمودة والخوف على مستقبلها « في هذا العالم ينقلب الود نفسه إلى مرارة ، من المستول عن ذلك ؟ لا أحد . . . وقد يكون الناس جميعاً » . وإذا كانت بوادر الإيجابية قد انتابت نفس جمال وبوادر التمرد قد اجتاحت نفس زكية ، فقد وصل الأمر بابا علال أن يسير في المدينة غير عابئ بهذا التوقيف الجماعي الذي ينظمه عدد كبير من رجال الشرطة والفرقة العسكرية الأجنبية ، ولا خائف من الأوروبيين الذين

يعرف أنهم مسلحون وغاضبون فلم يكن ليفسح لهم الطريق . وانطلقت الكلمات من فمه كالرصاص غير المتوقع « إننى أكرهكم وأتمنى أن تروا ذلك ! إننى أكرهكم وأزدريكم . إن لى أنا أيضاً ابناً هناك ! ماذا تنتظرون لتقتلوني ؟ وما خوفكم إلا لأنكم كنتم دائماً جبناء . إن جيوش العالم كله لا تستطيع إنقاذكم . إن ابنى وجميع أبناء هذه البلاد سيوارونكم التراب » هكذا إذن قد أحدث الإرهاب عكس مبتغى المعتدين . ومهما يفعل جمال بعد الآن فإن أعماله تتخذ مظهر ذكريات غامضة وهو منذ الآن غائب بفكره عن هذا المكان ، ينتظر يوم الرحيل كأنه عنوان حياة جديدة . وقال فى نفسه « ما أعجب الحياة . . إنها حلم . . حلم لا يبقى منه بعد اليقظة إلا آثار عابرة » .

ونلتقى بشخصية جديدة هى « مصطفى والى » الذى لا يريد أن يغير من عادته الأسبوعية فى زيارة أخيه الأكبر أحمد ، فما إن وصل إلى هناك مع ابنته « نورا » التى كاد أن يسرقها منه المرض وهو يعلمها مادة الحساب ويستذكر لها المسائل الصعبة ، ما إن وصل إلى باب أخيه حتى فاجأته لافتة ثبتها سلطات الأمن تنبه الرأى العام إلى أن لأحمد والى ابناً ينتمى إلى « عصابات الإجرام الخارجة على القانون » . وما إن خطا داخل البيت خطوة واحدة حتى دهمته قوات الفرنسيين وقبضت عليه بالرغم من محاولته أن يفرق لهم بينه وبين أخيه ، ونسى ابنته تماماً بالرغم من صراخها الذى يصم الآذان ، واكتفى بأن ابتسم للفرنسيين قائلاً لأهله « هؤلاء السادة هم لطفاء » وخرج معهم وهو يشعر بأن شيئاً ما قد انفصم فى قلبه .

وذات يوم كان مرحوم جالساً القرفصاء مع ثلاثة فلاحين آخرين فى بقعة ضيقة من الظل الأسود كان منزله يرسمها على الأرض حين أقبلت قافلة عسكرية انتشر جنودها فى كل مكان وشرعوا يدخلون الأكواخ ، وقرقع الرصاص فى البيوت وتساقطت جثث البشر مع جثث الحيوانات واختلطت دماء الجميع فى جداول صغيرة عكرتها أقدام الجنود وهى تختطف الغنائم من كل صنف . . وانطلقت الماشية التى نجت نحو الجبال . ودفع مرحوم مع جماعته إلى

سيارة حين انتهى التفتيش ، ولكن ما إن تأهب للصعود حتى سمع اسمه ينطقه أحدهم محرراً فالتفت فأخذه بمفرده إلى سيارة أخرى . وهذا كل شيء وجثم صمت غريب على كل شيء ، الحيوان والنبات والجماد والإنسان «وها هم يصغون إلى قلب الليل الضخم وهو يدق . ولم يكن يعكر هذا الهدوء المترامي الأطراف غير غناء الريح الأصم الذي ينقل من الأماكن المنزوية أصواتاً خفية كانت من الخفوت والإبهام بحيث لا تستطيع الأذن أن تدركها » . وكان الليل في هذا المكان المحاط بالهضاب القائمة شكل الموت ، حينما اخترق الخلاء والظلام والصمت ، رجلان أعينهما معصوبة ، كان أحدهما «باسهلى» والآخر ابنه الذي تبقى من الموت «ماجد» ، وتوقفا فجأة أمام أحد المنازل افلاح يدعى «العياشى» وقرعا الباب وبعد أخذ ورد خرج لهما الرجل وعلى مبعدة من البيت أوثقه الفتى بحزام الأب فانطلق صارخاً «التوبة . . أنا مسلم» ولكن باسهلى لم يصنع إليه ولم يعره التفاتاً ، بل قال فى حزم وغضب وحزن «بسبك لقد قتل ولدائى . . هل تجرؤ أن تنكر ذلك ؟ وما حدث اليوم . . هؤلاء الرجال الذين اقتيدوا والذين سيقتلون لاشك . إيه . قل إنك برىء ! لم تأخذك الشفقة على إخوانك ، لقد بعنا . لماذا ؟ ماذا فعلنا لك ؟ ستجيب عن ذلك أمام الله» وهوت فى الظلمة قبضته التى كانت تمسك بفأس ، وصرخ الرجل «اغفر لى» ثم تدحرج مرتخياً ، ونبح كلب نباح الموت . وينتقم محمد ديب «صيفه الأفريقى» بالعودة إلى البداية ، إلى زكية وأبويها وجدتها وخالتها وابن عمها ، وكانت هى ما تزال تغمغم «إن اللعنة لتلاحقنا ، وتلك حياتنا» . . أما مختار راعى فكان يصوغ حيرته العظمى فى كلمات قليلة «أنا أراهن . إن أمراً ما يجرى هنا ، أمراً . . لا أفقه عنه شيئاً» . . أما هى فعادت إلى صمتها تقول : «لست أعرف ماذا سأصبح ، ولا أعرف إلا أن أفكر فى أشياء مستحياة . كأنما نفسى تنادى فى الظلمات . ومع ذلك فيجب أن يكون هناك شيء أبسط نحوه ذراعى » .

هذا هو الصيف الأفريقي الذي تمثل فيه « الجزائر » بطولة المقاومة الضارية ، المقاومة الشاملة ضد الذات أولاً وما يتصل بها من أغلال الماضي ، وضد كل ما هو سلبى يعكس صفو النضال المقدس وإن تبدت السلبية فى لامبالاة شخصية مثل جمال ، أو فى الخيانة المباشرة كما هو الحال مع شخصية العياشى ، وضد الوحش الأشقر الذى يرتدى ثياب الحضارة ويخون مبادئه القديمة بل يمرغها فى الوحل تمريغاً يدوس على كرامة الإنسان . ولأن محمد ديب قد اختار « الشخصية » خامة فنية لصيفه الأفريقى ، فإننا لن نعثر على الحدث الدرامى فى صورته المرئية المحسوسة ، بل سنشعر به فى « تطور » الشخصيات من حال إلى حال . هذا الحدث الذى يربط بين جميع الشخصيات — سواء التقت ببعضها البعض أو لم تلتق — هو الاستعمار الفرنسى الرابض فوق أرض الجزائر ، وهو المقاومة البطولية الباسلة لشباب الجزائر . واقد آثر محمد ديب أن يطلعنا على مشاهد حية من الشق الأول للحدث — وهو الاستعمار — وآثر أن يخفى عن عيوننا مشاهد المقاومة ، وإنه عكس آثارها على تطور الشخصيات العادية فى حياتها اليومية ، هذا التطور الذى يصل إلى الطفرة فى تحول جمال من اللامبالاة إلى الفعل الإيجابى ، وتحول بابا علال من سخطه على المناضلين إلى نسخته على المحتلين . لقد آثر محمد ديب عامداً أن يبرز الصورة الرحشية للاستعمار ليشارك بها فى شحن الوجدان الجزائرى ضد أعدائه ، وآثر عامداً أن يخفى أبطال المقاومة واكتفى برمز لا تخيب سهامه هو « مرحوم » الفلاح الذى أخذوا ابنه من قبل فحمل عنه أعباء المقاومة السرية ما استطاع حتى أخذوه هو فى النهاية . آثر أن يخفى أبطال المقاومة حقاً ، واكتفى برمز لا تخيب سهامه هو « زكية » التى لم تعد من حريم الأمس ، بل هى تبحث فى جوف الليل البهيم عن ضياء شمس بلا غروب . وقد أسهم هذا التشابك بين ما هو سلبى وما هو إيجابى ، وبين الحياة والموت فى تغليب الدماء القديمة الأصيلة فى شرايين محمد ديب على الدماء الجديدة الوافدة مع الحضارة الفرنسية واغتها التى كتب بها هذه الرواية . . فجاءت بالرغم من هذه اللغة ، عملاً جزائرياً

صميماً، عملاً يشارك في حركة المقاومة بأوفر نصيب ، ويفصح عن نبوءة « البيت الكبير » بأن الحريق التهمت نيرانه كل شيء ، ولم يعد سوى القليل حتى يخاف الرماد أرضاً صلبة ، يبنى فوقها المناضلون الجزائر الجديدة .

* * *

على النقيض من محمد ديب يقف مالك حداد في الطرف المقابل ، فقد غلبت الدماء الحديدية دماءه القديمة حتى لم تعد هذه سوى ذكرى تمضغها رواياته وأشعاره في لحظات الملل . لقد اختلطت الأمور على وجدانه الوطني فلم يعد يميز بين اليأس الذي يخيم بظلاله على الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية ، والتمرد الذي ينبغى على المرء أن يواجه به الدنيا إذ ارتضى الحياة على الموت ، والثورة التي تجيش بها أرض بلاده للتخلص من رسل الدمار ، ولتؤسس موطناً كريماً لهذه « الحياة » التي ارتضاها . من زاوية الفكر اختلطت الأمور على مالك حداد ، فغشيت فنه سحابة قائمة قاربت بينه وبين الحضارة الوافدة التي هاجر إليها ، وباعدت بينه وبين الحضارة الأم التي هجرها . ولكن هذا التباعد لم يخرج بمالك حداد عن دائرة « الثورة » بل فرض عليه أن يرى ما لم يره الآخرون ، فإذا كان محمد ديب قد أبصر « شمس » الجزائر ، فإن مالك قد أبصر ليلها . . إن أدبه لذلك هو الوجه الآخر للصورة ، ولونه القاتم تبرره سلبيات المعركة ، ونغمه الجنائزى هو التعبير المأساوى الحاد عن ساعات الجزر التي عرفتها المقاومة . لكم غنى لها بشعره ونثره ، ولكن الكلمات كانت تعود إلى حلقه وقد علق بها طعم الرماد . وبدلاً من أن تمثل فرنسا حلماً حضارياً يمكن تحقيقه على أرض الجزائر ، أمست هي الواقع الذي يعيشه بكل ذرات دمه ، وتحولت الجزائر إلى حلم غامض أبدي .

وتكاد روايته « التلميذ والدرس » أن تكون أعمق تجسيدات الفنية لهذه المتناقضات الدامية التي يكتوى بها وجدانه . والشكل الفني نفسه يكاد ينطق بغلبة الدماء الحديدية ، ومالك يبدأ صياغته من الكلمة فالجملة إلى بقية النسيج الروائى ، ولا يفعل العكس : أن يصمم هيكلًا روائيًا للأحداث والشخصيات

والمواقف ، ثم يملأه بالكلمات . أى أن الشاعر — ببساطة — يسيطر على الروائي . وتكاد الرواية فى كثير من المواضع أن تتحول إلى قصيدة شعرية . وهذا ما يفسر أن البناء الذى انتهت إليه — ولم تبدأ به مطلقاً — هو المونولوج . إن « التلميذ والدرس » فى جوهرها مونولوج طويل ، فنحن لا نتعرف طول الرواية إلا على شخصية واحدة لهذا الطبيب الجزائرى الكهل ، القاطن فى إحدى المدن الفرنسية ، وحيداً بعد أن ماتت زوجته . وليست ابنته التى تراءى لنا بين الحين والآخر إلا هذا الخيال الرابض بين جوانحه ، وكأن الماضى بالرغم من عزله النائية لا يستطيع أن يفصل عن الحاضر بكل كثافته ، بل هو لا يستطيع أن يقطع الأواصر بينه وبين المستقبل بكل طراوته . والمفارقة الروائية التى ينطلق منها مالك حداد هى أن الطبيب — الأب — حريص على إبقاء حفيده بين أحشاء الابنة — المناضلة — التى جاءت إليه راغبة فى الإجهاض . ونتجاوز منتصف الرواية بقليل ، حين يمزق الدكتور صلاح قدير حبال الصمت ليجيب ابنته « لا » لن يقتل هذا الجنين . وتبدأ مع النصف الآخر للرواية مشكلة جديدة ، فرجلها الذى اختارته من بين مئات الرجال تهدده السلطات الفرنسية بالاعتقال وهى تطلب من أبيها أن يخفيه فى بيته بضعة أيام حتى تمهد له وسائل السفر إلى الخارج . وقرب خاتمة الرواية تمتد يدا الدكتور قدير إلى حبال الصمت مرة أخرى لتمزقها ويقول « نعم » . وبين « لا » الأولى و « نعم » الثانية يكشف لنا مالك حداد عن رمز البطولة فى المقاومة الجزائرية كما يتضح فى شريحة معقدة كتلك التى ألقى بها إلينا فى « التلميذ والدرس » .

تبدأ القصة وزميله الدكتور « كوست » يلفظ أنفاسه الأخيرة فى منزله ، وأمامه ابنته « فاضلة » يرجوها أن تحدثه عن الجزائر وهو يعلم أن الدقيقة التى تجلسها ابنته الآن ستدوم طول الليل . وتحدثت فاضلة ولم يكن حديثها إلا محاكمة « ما كان ينبغى أن أسكن فى فرنسا بعد وفاة زوجتى . ما كان ينبغى أن أفعل كذا أو أفعل كذا . تزعم أنى بحثت عن السلام ، عن سلامى ، إني لست غير أنانى من العامة مجرد من الوجدان الوطنى ، بل من الوجدان كله . وإني

من أصحاب الحلول السهلة ، وإني لجأت إلى الجانب الآخر من البحر ، الجانب الآخر من التاريخ ١. إلخ . والحديث عن زوجته يرجع به إلى تلك الأيام التي كان يلتقي فيها بطلان لم يبادلها كلمة حب « كانا يتكلمان عن الجزائر » ولا يذكران مع شهر مايو زهور الربيع ، وإنما تقتحم مخيلتهما أحداث « شهر الشر » الملعون بين كل الشهور ، شهر الحصاد الدموي بعد أكثر من قرن على عام ١٨٣٠ حين وطئت أرض الجزائر أولى طلائع العدو « كانت تلك نهاية العالم » . ومنذ سنوات عديدة والإذاعة الفرنسية تعلن كل يوم اثنين للعالم ميزانيتها المنتصرة « كذا من الجزائريين أصبحوا خارج المعركة » . والبغضاء تدوم زمناً ، أما الحقد فخالد . ويصرخ الأب المكلم من صميم فؤاده « أنا لا أعرف أحداً بلغ العشرين في الجزائر » . . . وتلك إذن هي المأساة الحقيقية الكامنة في أعماقه ، المأساة التي تملئ عليه أن يلمس في ابنته وتراً لا يخيب ، فهي لم تعمل بالسياسة كأولئك المراهقين الذين يملأون وقت فراغهم بأحلام رومانتيكية ، ولكنها تأملت ، تأملت كثيراً ، تأملت أكثر مما عملت . . لهذا لن يشفق عليها وهو يقول في داخله « من أجل الرجال سيعيش ذلك الطفل » . وقبل أن تطمئن الفكرة داخل الرجل الذي يغلى ، تنتصب أمامه أشباح الكلمات الكبيرة : الموت ، البطولة ، الزمن ، وتموج ضلوعه بهدير يعلو صوته على كل الأصوات « أنا تغيطني البطولة . أنا لا أفهم الموت ولا الأبطال . لقد بات الأبطال عديدين . البطل هو من ارتضى الموت . وليست القضية في هذه الأحوال أن يعيش المرء أكثر مما ينبغي له ، بل ليست في أن يعيش . إن المرضى ليسوا أبطالاً لأنهم يلجأون إلى الأطباء . إذن كل البشر مرضى . ولكنني أحسد الأبطال . إن الأبطال لم يبلغوا العشرين من عمرهم . شبابهم أبدي لأنهم يقضون جميعاً فتیاناً . إنهم يتحدون الزمن » . وهو سعيد لأنه جبان حدد الخوف حماسه ، ولكنه يرر ذلك بأن الشجاعة في صفاتها الطبيعية هي نفي للشجاعة ، ولا توجد علاقة مشتركة بين البطل والبطولة ، ولا يمكن للمرء أن يكون في وقت واحد بطلاً وقديساً مع أنه يجب أن يكون كذلك « ولهذا السبب كان لا وجود لهذا

ولا لذلك . وحين همست فاضلة كما لو كانت تحتضر « أنا جد شقية » كان هو في انتظار هذه الكلمة لأنها في رأيه تلخص تاريخ وطن . فمن المستحيل أن يكون الإنسان سعيداً وجزائرياً في آن ، أولئك السعداء فقدوا الذاكرة ، ولا فرق بينهم وبين الحمير التي تبسم في بلاهة « حتى عندما تنهق بالفرنسية » . وهو يعلم أن فاضلة تقدم الخلاص من طفلها على الخلاص لرجلها ، والوطن هو الدافع وهو الفرصة . . فإذا قالت له إنك تعيش في فرنسا منذ عشر سنوات ، وبت تجهل شباب الجزائر وشيوخها « لقد رحلت » اقتحم خياله على الفور مقهى وطني تحرسه « تينة بنت مائة عام » في القرية التي يعرفها جيداً ، القرية التي تأملت كثيراً ، ومع هذا فهو قانع بأن التينة باقية « وجوداً لا يفسر ولكن الحمائم رحلت » . وليس هناك وقت لدى البطل يضيعه في تبديل ذاته ، فالبطل إنسان ، وليس كل إنسان بطلاً . ومن الطبيعي أن يثور الابن ، لهذا يعجب بالثورة ، ولكن المحاكمة لن تمتد أكثر من ذلك لأنه يخاف مناقشة الحساب ، ويفضل الحلول . لقد جلس الخريف على مقعد المتهمين وما عاد لديه غير الذكريات .

ولكن الإجهاض هو المأزق ، هو الشارع المسدود — يقول قدير — إنما يجب أن نلد أطفالاً في الظروف الحالية « إنهم التحدى الذي نجأر به » إن شيئاً ما لا يوحى بالطمأنينة في هذا العالم غير وجه طفل . وفي صيف ١٩٤٠ كان يعمل طبيباً في إحدى المكتائب المحاربة في صفوف الفرنسيين ، وقد رأى في الشتاء شيئاً غير واقعي : المقبرة نفسها لم تكن في مكانها وما كان مظهرها ليعبر عن فكرة السلام التي توحىها عادة ، أما برج الكنيسة المجاورة ، فقد انهار بين القبور ، ومن السخرية أنه كانت توجد لوحة إعلانية كتب عليها « تذوقوا خمر اللورين » هنا أيضاً كان العبث يقود الحفلة . وتابع نزهته الحزينة وهو يردد أن الحرب هي أعلى ضلال البشر ، ثم التقى بفلاح شيخ يعمل في حقله ، وكانت مزرعته تحترق ، فلم يستطع دفع نفسه عن سؤاله لماذا يستمر في زرع بستانه والألمان واصلون بين لحظة وأخرى . . نظر إليه الفلاح غائباً ، ونظر

إلى مزرعته التي تشتعل ثم انتهى إلى أن قال له « ومع ذلك يجب أن ينبت شيء هنا ». هكذا يمتزج الواقع بالأسطورة في قصة مالك حداد ، فلا شيء حقيقى فى هذه القصة إلا الطفل ، وتجهل هذا فاضلة . ولقد دله فلاح اللورين العجوز على ما يجب عمله ، كان شجاعاً كقوة خالدة تثق فى الحياة وتنتقم من الموت . غير أن المنى لا يولد غير مرارة بشعة « إلا إذا عملنا حقيقة » . والطفل الذى ترفضه فاضلة هو الجسر العظيم بين المنى المرير وتينة القرية ذات المائة عام ، فهل يعزف الحريف عن مزاعمه ؟ وهو يقسم مجيباً بأن لهذا الطفل قيمة كالقدر ، لأنه يصنع التاريخ . وإذا كان من الممكن أن نلفظ طفلاً ، فإنه من المستحيل أن نلفظ فكرة . ومادامت فاضلة تتكلم عن الطفل كأنه ولد ، فهو إذن موجود ، ليس فى بطنها وحدها ، ولكن فى بطن التاريخ أيضاً . وهو — الجسد المنى أو الحريف الذى يسد ثغرات العالم — لن يزرع أبداً تينة عمرها مائة عام إلا إذا أمست ابنته من جديد هى ابنته وإلا إذا بدأ حفيده من جديد يزرع الغابات . فإذا قطعت عليه فاضلة حبل تفكيره بقولها « هذا الطفل يعقد كل شيء » اجتاحه العجب من أن يكون الأسهل هو صنع الثورة ، أسهل من أن يكون لنا طفل . وهو — على العكس — يعتقد أنه يجب أن نقاتل عندما يكون لنا طفل « يجب أن نقاتل جيداً » . وهو لا يلوم فاضلة ابنته ، ولا يعتب على حبيبها عمر ، ولكنه لا يغفر لهما أنهما فكرا ذات يوم فى « ترحيل » ذلك الطفل الذى لم يدعه غيرهما للحضور .

ويتأمل صلاح قدير ابنته بدقة وإمعان للنظر .. هو يظن أنه لم يوضع فى مكانه قط « لقد ضللت عصرى .. ولقد شاء التاريخ أن أمتطى دائماً جواداً أعلى عصرين ، على حضارتين » . لذلك يرفض لابنته وابنها أن يجتازا التجربة ، لو أنها لفظت الطفل لما تعدت كونها تمتطى جواداً على عصرين ، والمرء يمشى متمايلاً إذا أكثر من ركوب الخيل ، فالأحمر الذى يلون أظافرهما يلون أيضاً لهجتها القادمة من سماء اللوار فى جعلها تتحدث بالفرنسية عن العالم « العربى » . لقد تعرف الحريف — هو نفسه! الدكتور صلاح — على ربيع معاصر له ، هو ابنته بعينها . فهل تتكرر المأساة؟ والصورة التى ترتفع على الحائط وتشير إليها فاضلة تمخر به عباب الزمن ، هى صورة أمها التى ماتت ولم تكن

قد تجاوزت الثامنة. صورة سعدية التي حشرج أبوه باسمها قبل النهاية « ستزوج سعدية ». ولما كان أبوه هو الذي جعل منه رجلاً مرموقاً متعلماً في باريس، كان عليه أن يتزوج من سعدية، ولأنه رجل تعلم الطب في باريس فأصبح طبيباً مشغولاً عن البيت والعائلة لم يستطع أن يعيش مع سعدية، وماتت الزوجة التي أحبها كأخته في مستشفى للأمراض العصبية. ولأنه تعلم في باريس أحب جرمن حباً يختلف عن حبه لسعدية، ولكنها كانت مخطوبة فضرب رأسه في الحائط. وعندما رآها حبلى ذات يوم، تقف إلى جانب الحاكم الفرنسي للمنطقة التي عمل بها في الجزائر، لم يكن له رأس يضربه في الحائط. وعندما جاءت إلى عيادته ذات مساء كان قد أغلق مكتبه عليه وأمر الممرض ألا يدخل عليه أحداً، ولو كان أرحم الراحمين. ومستقبله الوحيد لم يعد سوى هذا الطفل الذي سيحميه رغماً عنها. فقد دخلت عليه وهي بعد صغيرة وجرمين معه، فحالت بينه وبين الانهيار. والطفل القادم لا يقل عنها قدرة في الحيلولة دون الانهيار. والمساومة في داخله أصبحت عادلة: الطفل أمام عمر. . . الطفل يبقى، وعمر يبقى، أما إذا ذهب الطفل فعمر أيضاً عليه أن يذهب. قالت له « إنها ليست جريمة أن يحب الإنسان وطنه » وخزته الكلمات، ولكنها زادت من تماسك المعادلة الخفية وصرامتها. وراح قلبه ينزف « فاضلة مناضلة. أحييها وأمجدها. أنظر إليها من نافذة ضعفى. أنا أعلم أن الخيانة هي في التخلي عن الجماعة. إنها طلاق. وأنا لم أطلق. أنا لا قدرة لي على الحياة، والحب، بل ولا الموت. لقد تقاعدت يا دكتور، قدير، اعترف بذلك. ولكنك لست كذلك البطل الشاعر ببطولته الذي استنفذ زمنه فارتضى بأن يصبح مدرباً أو بائع دراجات. إن الفاضلات والعمرين وكثيرين من أمثالهم، على شاكتهم، هم الأبطال، هم الذين أصبحوا أبطالاً، الأبطال الوحيديين ». أما هو، فكان الحريف يزحف مع الأوراق الميتة التي تطلق في أزقة المدينة الصغيرة، وعلى الذين لم يعرفوا كيف يتخذون موقفاً أن يقتنعوا باستقالة أبدية. هو يرى نفسه على الرصيف والقطار يهرول في أقصى سرعته، وعلى الذين بلغوا عمره ألا يقفروا إليه فهذا مستحيل،

وألا يجرؤا وراءه ، فنظرهم سيكون مضحكاً ، وألا يتزعوا قضبان القطار لأنها جريمة : « جريمة تفسد التاريخ » . وهو إذن ، يكتفى بتحية سرعة القطار من فوق الرصيف ، ويتتابه بعض الخوف إذ تبادرت إليه فكرة أن هذه السرعة في رؤيتها التي لا ترحم قد تشوه — ولو إلى حين — بعض المناظر : « إن السرعة على حق ولو أوجعت قلبي » . وإذا كانت فاضلة تخبره بأن ثلاثة من إخوة عمر قتلوا في المعركة ، أى ثلاثة من أعمام هذا الطفل ، فكيف تطلب إليه أن يقتل هذا الطفل ؟ يخطر له — من الناحية الأخرى — أن يتساءل : كيف تطلب إليه أن يؤوى مناضلاً وطنياً مثل عمر ، وهي إذا تغاضت عن مشاعر البؤة تعتبره من الخونة ؟ إن المناضلين لا يعرفون سوى الألوان الواضحة : الأسود والأبيض ، الوطنيين والخونة . وهو ليس فاراً من الجندية ولم يلتحق بالجيش في حدود المعنى الذى يعطيه المناضلون لهذه الكلمة . ولكن ألا يعمل المرء شيئاً في العصر الذى نعيش فيه والعصر الذى لما نعش فيه — يقول قدير — ألا يعمل المرء شيئاً هو شكل للخيانة . فكيف — من جديد — يؤوى خائنٌ وطنياً ؟

ويختتم مالك حداد قصته — أو قصيدته — بآخر تهديدات صلاح المرة : أنا عجوز ، وأحب أولاً جرمين ، وحبى هو نفى للزمن . وتتضح لنا دلالة جرمين في جلاء عندما يكشف عن وجهها نقاب الزمن : إن ما بقى لى من حياتى هو ملك لجرمين . . . في الحرب والسلام . . . في الخريف والربيع أحب جرمين . أحببت جرمين وأنا ابن ستة شهور « أحببتها قبل أن أولد . لقد وجدت منذ أحببتها » . ويجلو لنا الرمز أكثر فأكثر حين يؤكد أنه لا يوجد بينه وبين ماضيه زمن فحسب ، فهناك « ثغرة » ، هناك « انقطاع » . هل تتجسد هذه الهوة في المسافة بين الصورتين اللتين عثر عليهما في حافظة فاضلة ، صورتها ، وصورة عمر ؟ هذه المسافة التي رسمتها شفتا عمر « يفضحهما التحدى » . فهل هو إذن على حق في أن يرفض شيئاً تطلبه فاضلة ؟ أين الخير وأين الشر — فيما يتساءل — ما دام الموت يجمع بين هذين الحدين في نهاية واحدة ؟ جثمت الإجابة على قلبه وهو يمشى في جنازة الدكتور كوست صباح اليوم التالى ، أحس أنه

يشاهد منظرًا خاصًا به ، هو الذى مات ويدفنونه الآن . هو الذى مات كثيراً قبل الآن ، لكم يخطئ التعبير القائل « لا يموت الإنسان غير مرة واجدة » . وعندما قام بزيارة مدام كوست فى المساء لتعزيتها ، كان فى زاوية من زوايا غرفة الاستقبال شاب يعرفه على الفور يتكى على صندوق قروى فقال له « تعال يا صغيرى ، إن فاضلة تنتظرنا » . وهكذا نجحت آخر عمليات زميله الدكتور كوست الذى ترقد الابتسامة الحبيثة على شفثيه فى القبر ، وهكذا يتأكد لصلاح قدير أن الإنسان الآلى قد يبرع فى صناعة الجراحة أكثر بكثير من الدكتور كوست ، ولكن أبدأ لن يستطيع أن يطبع على شفثيه هذه الابتسامة الحبيثة .

لقد آثرت أن أستعير كلمات مالك حداد فى صياغة الاتجاه العام للرواية . وذلك حتى لا يتعسف المرء فى تقييم هذا الاتجاه بغير أن يستحضر فى مخيلة القارئ الملامح المميزة له . لقد اختار مالك منذ الوهلة الأولى أن يكون « المنفى » هو المهاد الذى يندر فيه رموزه ، واختار أيضاً « جيلا » محدد الأبعاد هو المناخ الذى يجسد لنا أشواقه . ومن الممكن حينئذ أن يكون « جيل المنفى » هو الصيغة المعبرة عن رؤيا المقاومة فى قصة « التلميذ والدرس » . فمنذ مائة وثلاثين عاماً تمكن الفرنسيون لأسباب عديدة من إلقاء مراسيهم على شواطئ الجزائر . ولقد ثارت الأجيال الجزائرية على المحتل الغاصب جيلا بعد جيل . ولكن الحال قد تغيرت منذ الحرب العالمية الثانية ، تغيرت صورة العالم وفرنسا والجزائر ، تغيرات يبدو بعضها للعين المجردة ، وأخرى تحتاج إلى ما هو أكثر . وكان الجيل الجزائرى المعاصر للحرب هو الجيل المرشح لبلورة المأساة التى ترزح تحت عبثها بلاده بلورة نهائية ، فقد دخل الحرب مع فرنسا فلما انتصرت أشاحت بوجهها عنه ، وأقبل الثامن من مايو ١٩٤٥ تكثيفاً بشعاً لكل تعاسات الاستعمار . . وترك هذا اليوم فى قلوب الجزائريين جرحاً عميقاً لم يندمل إلا مع شبوب الثورة الشاملة بعد هذا التاريخ بأقل من عشر سنوات . هذا هو « شهر الشر الملعون بين الشهور » كما يصفه بطل « التلميذ والدرس » . . وهو أحد أبناء هذا الجيل الذى عبر عن ضراوة المأساة قبل نشوب الثورة ، وعندما شبت كانت الأرض

السخية قد أثمرت جيلاً جديداً في الجبال والصحارى والريف والمدن والمنافى .
 جيلاً ولد من جديد في الثامن من مايو ١٩٤٥ كما يقول مالك حداد، فأقبلت الهوة بينه وبين جيل المأساة عميقة وغائرة .. ولتد وفق مالك غاية التوفيق حين صور هذه الهوة أحياناً كالفجوة وأخرى كالهوية ، تفصل بين الجيلين فصلاً حاداً وأبدياً لا يتيح مجرد « الصراع » بينهما .. ليس هناك صراع بين جيل صلاح قدير وجيل فاضلة وعمر لأنه ليس بينهما تواصل ، لذلك تأتي الرواية مونولوجاً طويلاً . بل إن فاضلة وعمر ليسا إلا أشباحاً تدور في ذهن صلاح ، وما الحديث بين الأب وابنته إلا منعطفات المونولوج ومنحنياته ، وليست على الإطلاق حواراً بين الأنا والآخر . لهذا تندرج « التلميذ والدرس » في خانة ما يسمى برواية الشخصية الواحدة ، وهي أقرب ما تكون إلى بناء يولسيز ، فالخيز الزماني المحدد بأربع وعشرين ساعة أو أقل ، يتسع حجمه بغير حدود حتى ليبتلع عمراً كاملاً وحياة كاملة ، عمر إنسان وحياة جيل . فالزمن يتخلخل بناؤه مع تخلخل بناء الشخصية ولا تعود الدقيقة ستين ثانية ، وإنما تمتد أمام عيني صلاح إلى ليلة كاملة وتتمدّد داخله إلى حافة الأبدية . هكذا يبرع الفنان في المطابقة الفذة بين بناء الشخصية وتحديداتها بإطار من الزمان والمكان . ولأن الشخصية أقرب إلى مادة الحلم فالزمن الذي تتحرك في إطاره هلامي ، والمكان أقرب إلى شاشة السينما . وتلك هي طبيعة صلاح قدير ، الجزائري الضائع في غير وطنه ، نفته الأحداث خارج التاريخ ، تاريخه ، وألقت به الدولة على هامش الحياة . حياته . وتتحوّل الرواية إلى قطاعات طويلة عديدة لا إلى قطاع طولي واحد ، تخترقها قطاعات عرضية متعددة لا قطاع عرضي واحد . هو بناء مركب غاية في التعقيد ، ولكن « الحالة » التي يتناولها الروائي بالتجسيد الفني هي شريحة إنسانية مركبة بالغة التعقيد أيضاً . فبينما صلاح قدير « عينة نموذجية » لجيل المأساة ، نراه في الوقت نفسه شخصية فريدة لا تضاهي . وهو إذ يتمسك بالحياة ويصر عليها إصرار الأنبياء (برفضه القاطع لإجهاض الفتاة) يعيش الموت عشقاً خالصاً من زينات الحياة الدنيا فيراقص العبث إلى أن يدفن نفسه مع جثة صديقه

كوست . والفنان يقطع من بطله شريحة ممتازة لقطاع طولى منذ أن ينفق عليه والده كل ما يستطيع حتى يتعلم في باريس إلى أن يتزوج من سعدية وتموت ، وسرعان ما يجتزئ من الشريحة قطاعاً عرضياً لا يقل امتيازاً فيسرد لنا قصة حبه الوحيد لجرمين المخطوبة إلى فرنسي يصادفه في حياته العملية عندما يعمل طبيباً في قرية جزائرية والفرنسي يحكم المقاطعة . ويعاود الكرة فيقدم لنا شريحة جديدة لقطاع طولى جديد منذ أن نراه طبيباً في إحدى كتائب الفرنسيين إبان الحرب الأخيرة حتى يرى الدمار يكوّم أنقاض الكنيسة جنباً إلى جنب مع إعلان الحُمور ، والمقبرة لا توحى بالسلام المفترض ، وتنتهى به الجولة عند ذلك الفلاح الشيخ الذى تشتعل مزرعته بنيران الألمان ويستمر مع هذا في بذر النبات الحديد . وهكذا تتبادل القطاعات الطولية والعرضية مراكز العرض المستمر فيتقاطع الزمان بالمكان ، ونحيا الشخصية خارج حدود التاريخ ونتنفس معها عطر البطولة وتختلج أجفاننا برائحة المأساة . ولا يصبح تدفق الأفكار والخواطر تداعياً ذهنياً ، ولا النقلات إلى الماضي مجرد فلاش باك ، وإنما تتراكم الجزئيات حتى تتحول إلى كليات ، وتتراكم النسبيات حتى تتحول إلى مطلقات . وهو منهج في التعبير الروائى يستمد حيويته من شباب الرواية الجديدة في أوروبا ، ولكنه أكثر امتلاء وكثافة بقضايا لا ترد على خاطر الروائى الأوربى ، قضايا الإنسان الجزائرى في مرحلة تحوله الحضارى العنيف . يطبق مالك حداد هذا المنهج الثرى في اختيار إطاره الروائى الذى يبدأ مع الساعات الأخيرة من حياة الدكتور كوست ، وينتهى بجنازته ، أى في إطار العبث العقلى لهذا الوجود . على أن الرواية تبدأ قبل كل إطار ، تبدأ مع فاضلة ، وتنتهى بعد كل إطار ، تنتهى مع عمر . وبين فاضلة وعمر من ناحية ، والدكتور كوست وابتسامته الغريبة من ناحية أخرى ، يصوغ مالك حداد تمثالا شاهقاً لصلاح قدير ، من طينة لا تميزها سوى الرخاوة الشديدة . هذا التمثال الذى يصوغه مالك حداد بمتعة لا حدود لها ، هو تمثال جيل المأساة الذى تخلى ولكنه يرفض لغيره أن يتخلى قبل أن يولد . لا بد للطفل أن يولد ويختار القبول أو الرفض . أما أن نختار

نيابة عنه فهو تزييف لا يقبله صلاح ، البطل الكامل الزيف . وهكذا يمكن أن نعكس المثل الشعبي القائل: بأن النار تخلف رماداً ، فالرماد بدوره يستطيع أن يخلف ناراً . ومن عناصر الطينة الرخوة التي يبنى بها الفنان تمثاله الشامخ ، فاضلة وعمر . إن الروائي يصدق مع نفسه إلى أبعد الحدود حين يتتق « مناضليه » على هذه الصورة الشاحبة الباهتة ، فهو لا يلتقطهما من جبال أوراس يطاردان بالسلاح ملوك شهر الشر الملعون بين الشهور ، ولكنه آثر أن يلتقطهما في باريس ، ومتى ؟ وهما يحاولان التخفي حتى تحين ساعة الهرب إلى خارج الحدود . إلى أرض محايدة ، إلى سويسرا مثلاً . فاضلة وعمر إذن في « بوز » نضالي وليسا مناضلين ، بل هما غير موجودين أصلاً وجوداً موضوعياً مستقلاً عن خيال صلاح قدير ، هما شبهان ذهنيان ينبشان أفكار صلاح وقيمه ، هما عنصران ضمن عناصر كثيرة تتميز بالرخاوة الشديدة بني بها الفنان تمثاله . وفي إطار اللحن الجنائزي الذي يصوغ به مالك حداد النغم الرئيسي لروايته يختلط الواقع بالأسطورة ، فيصر الفلاح الشيخ على بذر البذور في أرض تحترق ، وتصر جرمين على العودة إلى صلاح وزوجها حاكم المنطقة ، وتصر فاضلة — بدورها — على التخلص من الطفل والثورة أحوج ما تكون إلى الرجال ، وعمر يصر على التخفي والهرب من السلطات وهذه السلطات في بلده تشن حرب إبادة منظمة ضد مواطنيه . ومالك حداد . . أين هو من ذلك كله ؟ هو الكثير من صلاح قدير ، وهو الكثير من فاضلة وعمر . لقد صرح صلاح قرب النهاية بأنه خلق من أجل جرمين ، ولم يكن بحاجة إلى الصراخ لنفهم أن بطل المنفى وجيل المأساة قد خلق من أجل أرض المنفى ، من أجل فرنسا . ولقد تحاملت فاضلة على نفسها وشاخت الكلمات على شفيتها وقالت إنه ليس من العيب أن يحب الإنسان وطنه ، ولكنها أيضاً ابنة ذلك التمثال ، هي عنصر من عناصره الرخوة . والبطل الغائب الذي يأتي ذكره مراراً دون أن نراه لحظة واحدة هو الجزائر ، غيابها يرمز إليها ، ومأساة جيل المنفى في بطولتها . . مهما ضعفت دماؤها في شرايين مالك حداد تحت ضغط الدماء الجديدة .

إذا كانت الدماء القديمة قد غلبت الدماء الجديدة في رواية محمد ديب ، بينما غلبت الدماء الجديدة على الدماء القديمة في رواية مالك حداد ، فإن هذه الدماء وتلك تتوازي توازياً مرّاً ومؤلماً في رواية كاتب ياسين « نجمة » . وهي من خلال هذا التوازي المؤلم تصوغ البناء « الجزائري » للرواية مهما شابت هذا البناء تمزقات الصراع الكامن بين الحضارة الأصيلة والحضارة الوافدة . إن معاناة كاتب ياسين الهائلة لم تغلب أبداً من الحضارتين على الأخرى ، فأقبل هذا التمزق الملتاع شاهداً أميناً على صدق المحاولة وأمانة التجربة . فإذا جاءت « البيت الكبير » بشيراً بمولد الرواية الجزائرية . فإن « نجمة » تبرز من بين معظم المحاولات والتجارب ، وبالرغم من كل ما بها من تمزقات . تبرز دليلاً يقينياً على أن الرواية « الجزائرية » قد ولدت وما جراحها إلا جراح الجزائر وعذاباتها .

وأود هنا أن أستشهد بما قاله ناقد جزائري عام ١٩٥٧ — أي غداة ظهور « نجمة » التي نشرت عام ١٩٥٦ — هو أبو القاسم سعد الله الذي أعاد نشر ما سبق أن قاله في كتابه « دراسات في الأدب الجزائري الحديث » : « ... الثقافة الجزائرية ذات حظ عاثر ، وتتخذ شكلاً انفصالياً يكاد يكون خطراً على المجتمع نفسه . والحقيقة أن هناك ثقافتين في الجزائر تناصب كل منهما العداء للأخرى : ثقافة فرنسية وثقافة عربية صرفة . أما الثقافة العربية فتتخذ شكلاً متطرفاً كرد فعل للثقافة الأخرى . وهي ثقافة يسودها الجمود والتقليد ، وينتهي بها السير دائماً إلى منتصف الطريق . إن مجالها لا يخرج عن التعليم الديني وفروع اللغة العربية . . . ومن الممكن أن نفترض وجود صنف آخر من المثقفين في الجزائر ، أي أولئك الذين جمعوا بين الثقافتين . ولكن هذا الصنف قليل جداً ، وهو بالتالي لم يستطع أن يفرض اتجاهاً ثقافياً على المجتمع » . وإلى هذا الاتجاه ينتمي كاتب ياسين ، ولكنه لم يجمع بين الثقافتين جمعاً أكاديمياً محضاً ، فهو لم يكمل دراسته المنظمة إذ تشرده وهو بعد صبي لم يتجاوز السادسة عشرة على أثر الإخفاق المدمر لمظاهرة الثامن من مايو ١٩٤٥ . ينتمي كاتب ياسين إلى هذا

الاتجاه بالمعيشة الحارة لفرنسا والجزائر جنباً إلى جنب . وبغير أن تكون إحداهما رد فعل للأخرى . وضعت طفولته من ثدى الحياة البدوية التي عاشتها قبيلته في الجبال والصحارى ، وكان الكتاب بجناحيه : اللغة العربية والإسلام ، هو الفطام الفاصل بين الطفولة والصباه ، وفي صباه تلقته المدرسة الفرنسية إلى أن رمت به إلى مدرسة الحياة العريضة التي تتجاوز فيها البداوة والعروبة بإسلامها وفرنسا بحضارتها . ولقد امتزجت هذه العناصر الثلاثة في وجدان كاتب ياسين وعقله امتزاجاً دموياً من خلال الصراعات المروعة بين الأطراف الثلاثة التي تجاذبته في حدة وعنف : نحو الجزائر بعروبتها وإسلامها ، ونحو أوروبا بعلمها وحضارتها . ولم يكن الشد والجذب مجرد رياضة فكرية مضيئة ، وإنما كان واقعاً مرّاً أليماً تعيشه بلاده ، واقعاً استعماريّاً متفوقاً في العلم والحضارة يسود واقعاً وطنياً معذباً يطحنه التخلف . عاش كاتب ياسين هذا الواقع بذرات دمه ، وليست هذه عبارة مجازية ، وإنما أقصد كل حرف فيها ، فقد كان احتكاكه الدامى بتخلف وطنه وتقدم ساداته الأجانب هو الأب الشرعى – وليس الترف الذهني – لذلك التمزق اللاهب بين أضلعه ، التمزق الذي أثمر فيما بعد روايته اليتيمة « نجمة » أعظم منجزات الأدب الجزائري الحديث كما يذهب النقاد الغربيون والعرب على السواء .

وتنبع أهمية « نجمة » في تقديري من أنها تجسم بالحجم الطبيعي لرحلة العذاب التي خاضها كاتبها ووطنه جميعاً . إنها تجسد – شكلاً ومضموناً – كافة مراحل التطور ومختلف أشكال التناقضات واتجاهات الصراع ونتائجها التي انتهت إليها الرحلة الدامية . ولربما كانت الثمرة الأولى لهذا العبء الذي قامت به الرواية ، أنها حققت درجة عالية من الوحدة الدينامية في العمل الفني حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى شكل ومضمون ، كما أنها حققت درجة عالية من روح الخلق حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى خيال وواقع . فالشكل والمضمون من ناحية ، والواقع والخيال من الناحية الأخرى ، يرتبطان ارتباطاً دينامياً عميقاً يرتفع بها إلى المستوى الخلاق الحى لكل إبداع عظيم . الشكل يصلح مدخلا

إلى المضمون ، والعكس صحيح ، وكذلك الأسطورة تصلح مدخلا إلى الواقع ،
والعكس صحيح أيضاً .

والشكل في « نجمة » قريب غاية القرب من الفن التشكيلي في أحدث
مراحله ، إذ هي تبدو وكلوحة تجريدية يصعب أن تحدد لها بداية ويصعب أن تحدد
لها نهاية ، وبالتالي تخلو الرواية من البناء الكلاسيكي في أية صورة من صوره ،
ومهما بلغ به التطور كما هو الحال في قصة محمد ديب مثلاً . « نجمة » تبدأ
من النهاية وتنتهي بالبداية . والأدق أن يقال إنها خلت من البداية والنهاية معاً .
فهى لا تعتمد على منطق « التطور » الطولى المستقيم ، لا في شخصياتها ولا في
أحداثها ، لأن رؤيتها للزمن لا تصدر عن منطق التقدم إلى أمام بصورة عفوية
أقرب إلى الحتمية . . وإنما يجتمع الماضى والحاضر والمستقبل في « نجمة »
اجتماعاً حياً مشخفاً ماثلاً بغير هندسة أو تخطيط . لذلك فهى قد تتشابه مع
قصة « الصخب والعنف » لفوكنر أو قد تتشابه مع « رباعية الإسكندرية »
للورانس داريل من حيث إن لكل شخصية زمانها الخاص ورؤيتها الخاصة
التي أملت على كل من فوكنر وداريل هذا التجديد في بناء الرواية الحديثة
حيث أفردا لكل شخصية في روايتهما حيزاً خاصاً من الزمان تروى خلاله
« الحدث » المشترك من وجهة نظرها . هذا التجديد الذى قلده في الرواية المصرية
فتحى غانم وصوفى عبد الله ونجيب محفوظ ، في « الرجل الذى فقد ظله »
و« لعنة الجسد » و« ميرamar » . تتشابه « نجمة » مع هذه الأعمال جميعها في انتساب
الزمن إلى التكوين الداخلى للشخصية بحيث يصبح لها رؤيتها الخاصة إلى « حدث
واحد » تختلف في رؤيته بقية الشخصيات . ولكن « نجمة » تضيف شيئاً آخر
جديداً كل البدة ، هو انتساب الزمن — في نفس الوقت — إلى التجربة التي
قامت الرواية بعناء تجسيدها . وأقول « التجربة » لا « الحدث » لأن الرواية
تخلو من الحدث منذ تلك اللحظة التي خلت فيها من « البداية » و « النهاية » .
وإنما هى تجسد « تجربة » بدايتها تمتد إلى الماضى السحيق فكأن لا بداية لها
أو أن هذه البداية غير معروفة تماماً ، وتمتد نهايتها إلى المستقبل البعيد فكأن

لا نهاية لها ، أو أن هذه النهاية غير معروفة تماماً . ينتسب الزمان في « نجمة » إذن انتساباً مزدوجاً إلى الشخصية من جهة ، وإلى التجربة من جهة أخرى . والتجربة في « نجمة » بعثت في شخص « المرأة المتوحشة » التي جاءت إلى الدنيا من صلب جزائري نسبة قادم من أب الآباء وجد الأجداد « قبلوت » القديم ، ولكنها في نفس الوقت جاءت من رحم فرنسية عشقها أربعة تنافس منهم اثنان منافسة انتهت بمصرع أحدهما في ليلة ميلاد نجمة — المرأة المتوحشة فيما بعد — وبقي الآخر أباً مجهولاً لهذه الفتاة التي تزوجت أخاها دون أن تدرى وتبارى الشيوخ في فرض أبوتهم عليها . ولعله من أيسر الأمور أن يوقع الباحث على جميع التفسيرات التي قيلت في نجمة على أنها رمز الجزائر الجديدة ، وأن الزنجي الذي صرع أباهما الحقيقي وحرسها طوال الطريق إلى آباءها الجدد ، هو أيضاً رمز إفريقيا السوداء . من أيسر الأشياء أن يوافق المرء على هذه التفسيرات المغرية لأنها تريخه ، ولكني أعتقد أن كاتب ياسين من حقه أن يطالبنا بالمزيد من العناية في اكتشاف رؤياه ، لأنه مهما عانينا فلن نصل إلى سفح معاناته التي بلغت به أعلى ذرى التوتر وأقصى ألوان التمزق . فلو أن نجمة هي الجزائر وحسب لكانت رمزاً قريب المنال كهذا الذي نراه في شخصية « زهرة » بطلة رواية « ميرامار » لنجيب محفوظ . ولكن نجمة فيما أتصور هي « تجربة » عميقة الأغوار في حياة بقية الشخصيات ، لا يتحدد معنى الزمان في الرواية — وبالتالي شكلها — بدونها . هي تجربة ينبثق زمانها مع الجلد القديم الذي اتخذ من جبل « الندحور » موطناً لأبناء القبيلة فخانه الأحفاد يوم استطاع الفرنسيون أن يقطعوا الرؤوس ويرثوا الأرض وما عليها سوى الشيوخ والأرامل والأطفال . أما الشباب فقد تفرق هنا وهناك بحجة أو بأخرى فراراً من الذبح . وهي تجربة يتصل زمانها بالشبان الأربعة — الأخضر ومراد ورشيد ومصطفى — الذين التقوا في حب نجمة ، كل على طريقته — بعد أجيال وأجيال من خيانة الأحفاد للجد — وانتهى بهم المطاف بعد زيارات تقصر أو تطول للسجن وبعد أحداث يتقدمها الثامن من مايو ١٩٤٥ ، انتهى بهم المطاف إلى التفرق من جديد في جهات ثلاث مختلفة لأن الرابع كان يقضى مدة عقوبته في السجن ، أحدهم إلى

قسطنطينة والآخر إلى عنابة والثالث إلى جهة ثالثة . ولكن المسافة بين التفرق الأول الذى أحدثته مباغته الفرنسيين لأحفاد قبلوت فوق جبل الندحور وبين التفرق الجديد الذى أحدثته نجمة خلال سنوات العشق والسجن والوصال والإثم والعذاب ، المسافة بين الاثنين هي جوهر « التجربة » فقد تفرق الشباب من جديد ليصنعوا في الجبال والصحارى والمدن شيئاً لم يتلفظ به كاتب ياسين ولكن صدورهم تصرخ به . لقد تفرقوا بعد أن ظهر لهم قبلوت في الزنزانة وعيناه تشعان رسالة خاصة لكل منهم ، هي رسالة عامة إلى شباب القبيلة كلها ، إلى الجزائريين جميعاً ، أن يستردوا جبل الندحور من غاصبيه ، أن يستعيدوا الجزائر من فرنسا . . . لقد اختطف « سى مختار » ابنته الشرعية من أمها بالتبني ، واختطفها منه الزنجى إلى رجال القبيلة باسم الأبوة ، وكأنها « نبوءة » لا بد من أجل تحقيقها أن يتفرق العشاق الأربعة « ولو كان مراد معهم لكان باستطاعتهم أن يسيروا في الاتجاهات الرئيسية الأربعة ، كان باستطاعة كل منهم أن يأخذ اتجاهًا محددًا » . على أنه إذا كان مراد ما يزال بالسجن ، فإن الأخضر يقتسم المال الذى أعطاه له ذو اللحية مع رشيد الذهاب إلى قسطنطينة ومصطفى الذى اتخذ طريقاً آخر ، أما هو ففى طريقه إلى عنابة . . أولئك هم رسل نجمة — المرأة المتوحشة — إلى الخلاص الموعود . . حينذاك يستريح قبلوت القديم ولا تعود عيناه تبرقان بالألم ، وإنما يستريح فى قبره المقدس فقد كفر أحفاد الأحفاد عن خطيئة الآباء فى حق جد الأجداد .

الشبان الأربعة إذن هم أبناء الجزائر الجديدة ، أو هم فى تصور أكثر دقة بمثابة البشارة السابقة على مولد الجزائر الجديدة ، أما نجمة فلها من الجزائر الجديدة نصيب ، ولها من الجزائر القديمة نصيب ، ولها من فرنسا نصيب . . وقد تفاعلت هذه الأنصبة فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها فأثمرت هذه « الثورة » العارمة التى كشفت حقاً الحجاب عن وجهها ولكنها لم تنس قط أصلها ومنبتها ، لقد تزوجت أخاها وضاجعت الآخر ، ولكن طهارتها فوق كل شبهة وإثم ، لأن نجمة هي ابنة الجميع وعشيقة الكل « هي روح الجزائر الممزقة

من البداية والمهددة بمختلف التوترات والتمزقات الداخلية « كما وصفها كاتب ياسين في مقابلة أدبية .

هذه الروح ، هي الثورة ، والثورة هي التجربة التي امتصت زمانها الخاص على نحو شديد التعقيد من الماضي والحاضر والمستقبل . فهي أشبه بالبناء الموسيقي كما قال الناشر الفرنسي في صدر طبعها الأولى « إنها هذا التعداد الاثنا عشر لفصول الكتاب . كل فصل يؤلف الثقافة كاملة . . وعلى كل الثقافة من خطه اللولبي ترى المؤلف يزرع اثني عشر رقماً . . تبدأ الالتفاف بالرقم الأول . . ثم تتلاشى في الرقم الثاني عشر . . لتفسح المجال لحركة جديدة تعيد الدورة ذاتها « أو هي عالم من الكواكب « وضع المؤلف فيه الشمس - نجمة - في المركز ووضع من حولها عدداً من النجوم المختلفة الأحجام ، وهذه النجوم نفسها لها توابع . وبرغم أن الشمس تحتل مركزاً ثابتاً وتشع دائماً تقريباً بنفس القوة ؛ فإننا لا نعلم عن هذه الشمس إلا من خلال الضوء الذي تعكسه على الأجسام التي حولها ، ولكنها تملك قوة تبعيد وتقريب هذه الأجسام من الضوء تبعاً لدوراتها المعتادة . وما دامت الأجسام مرتبطة بهذه الحركة التي تعيدها إلى مركز الضوء حسب قانون ثابت ، فإن النتيجة هي عودة دائمة نحو الشمس (نجمة) وامتزاج كامل بين الماضي والحاضر والمستقبل « . . هكذا وصفها ناقد فرنسي في بحث حول « القصة الجديدة » (بمجلة اسبري عدد يوليو وأغسطس ١٩٥٨) . ويبدو واضحاً من هاتين الفقرتين أن النقد الفرنسي يضع يده بمهارة فائقة على قضية الشكل في « نجمة » ولكنه لم ينفذ قط من هذا الباب الرحب إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً ، بل هو يتورط في خطأ فادح عندما يقتصر على هذا الجانب ، إذ يثب مباشرة إلى القول بأن « نجمة » - بالتالي - تنتمي إلى « الرواية الجديدة » التي ظهرت في فرنسا منذ أكثر من عشر سنوات . إن « نجمة » لا تنتسب إلى الرواية الجديدة وإن اقترنت منها مصادفة في بعض جزئيات الشكل ، لأن كاتبها ينتسب إلى « تجربة » إنسانية تختلف في الكثير عن تجربة كاتب الرواية الجديدة في أوربا . إن تجربة كاتب ياسين ، أو نجمته في ليلنا الطويل ، هي

الثورة ، لذلك كان رمز البطولة في المقاومة الجزائرية لا ينعقد لبطل من أبطالها المناضلين . . وإنما يرى كاتب ياسين هذا الرمز مجسماً في تلك الروح القريبة مما عرفناه عند توفيق الحكيم في روايته « عودة الروح » ولكن على نحو أكثر تركيباً . ومن هنا كان البناء الروائي المركب في نجمة ليس شكلاً فنياً فحسب ، بل هو مضمون فكري أيضاً . والفنان حريص منذ الوهلة الأولى على تأكيد هذه الصلة العضوية بين الشكل والمضمون ، حتى إذا واجهنا في سيرنا أوصالاً ممزقة أدركنا على الفور أن هذا التمزق لا يكتسب معناه من التخلخل الذي لاحظناه في قصة مالك حداد . تخلخل الزمان والإنسان في قصة يولسيز . وإنما تعكس الأوصال الممزقة في « نجمة » أسطورة الجلد القديم « قباوت » التي تشبه من أحد وجوهها الأسطورة المصرية القديمة التي جمعت فيها إيزيس أطراف أوزوريس فدبت فيها الروح من جديد .

تبدأ الرواية بهروب الأنخضر من السجن وعودته إلى الصحاب الذين يعملون في ورشة يرأسها السيد إرنست وابنته الجميلة سوزى التي ينوى سائق العربى ريكارد — صاحب الضيعة المجهولة النسب — أن يتزوجها . وقد دخل الأنخضر السجن لأنه حاول أن يرفع وجهه في وجه إرنست ، ودخل مراد السجن لأنه رفع وجهه في وجه ريكارد وأرداه قتيلاً في ليلة زفافه . لا يحدث لهذه القصة — أو هذا الحدث — أى تطوير حتى النهاية . . وإنما تظل إطاراً يحيط « التجربة » — نجمة أو الروح أو الثورة ، سمها ما شئت من الأسماء — ويبرز كل زاوية من زواياها إطاراً ثابتاً لصورة واحدة لا يتغير فيها إلا الخطوط والألوان من حين إلى حين . إنها في إحدى المرات خطوط السجن « ما أعلى الأسوار يا أماء » يقول مراد ، لقد حل الكورسيكيون محل الرومان « ونتابع نحن دورة العبيد » . ويظل الإطار قائماً وإنما تبهت في الصورة ظلال السجن لتبرز خطوط العلاقة بين العمال والسيد الفرنسى « أشبه ما يكونان بمعسكرين يعرف كل منهما الآخر معرفة تامة منذ أمد طويل » . . وتتلاشى هذه الزاوية لتظهر زاوية جديدة « أنتم الأغنياء تنامون فى أسرة الفرنسيين ، وتأخذون كل ما تحتاجونه من مخازنهم .

أما نحن فنكتفى بمد من الشعر ، ودوابنا تأكل كل شيء .. وتختفى هذه الألوان جميعها رويداً رويداً حتى يسود اللون القاني في الثامن من مايو ١٩٤٥ لأنه اللون الوحيد الذي أهله نجمة لأن يسمح عار الألوان الماضية ، لقد تفرقت المظاهرة الأولى حقاً ، ولكنها كانت دقة الناقوس المدوية التي تجمعت حولها الآذان بعد ذلك التاريخ بأقل من عشر سنوات .. حيث كان الأخضر ورشيد ومصطفى - ومراد من سجنه - قد تفرقوا في أنحاء الجائر يبشرون بيوم آت لا ريب فيه ، هو اليوم الذي اشتعلت به عينا قباوت في الزنزانة ، وهو اليوم الذي أوصى به سي مختار إلى رشيد في الطريق بين مصر والجزيرة العربية ، قال له « يجب أن تفكر في مصير هذا الوطن الذي أتينا منه . إنه ليس مقاطعة فرنسية ، وليس على رأسه باى ولا سلطان . ربما تفكر في الجزائر التي ما برحت عرضة للغزوات في التاريخ ، وفي ماضيها المستغلق ، لأننا لسنا أمة . لم نصبح أمة بعد . عليك أن تعرف ذلك . نحن لسنا إلا قبائل منكوبة » .. وتلك إذن هي بؤرة المأساة التي عبر عنها الكاتب في موضع آخر قائلاً « .. ولكن الاحتلال كان شراً لا بد منه ، كان طعماً موجعاً يحمل معه وعداً بالتطور لشجرة الوطن التي أخذت الفأس تعمل فيها ضرباتها .. وكان على الفرنسيين ، كما كان على الترك ، والرومان ، والعرب من قبلهم ، أن يتمكنوا في الأرض ، رهائن الوطن الذي يتمخض ، الوطن الذي كانوا يتنازعون خسيراته » . ولكن المد والجزر « قد تلاعبا بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله ، واكتسحها هذا الذبول العاصف ، ذبول شعب يحتضر » . وبدلاً من الموت تطلع نجمة في سماء الجزائر ، ويحفز الأخضر بالسكين على المقاعد والأبواب الخشبية « الاستقلال للجزائر » غداة انتهاء الحرب الثانية التي كان الجزائريون في مقدمتها يدفعون الحراب عن أن يلتهم الجزائر وفرنسا معاً . ويتدافع الفلاحون والعمال ويتجمع الطلاب والشباب ويهتف الجميع ليوم النصر لا لفرنسا وحدها ، وإنما للجزائر أيضاً . وحينئذ تنطلق رصاصة لتصيب العلم ، وما أشبه المشهد بتلك المظاهرة السلمية التي خرجت بإذن من الإنجليز في « بين القصرين »

قرب خاتمة ثورة ١٩١٩ فأطلق عليها جنود الاحتلال رصاصهم فجأة وسقط « فهمي » شهيداً . ولكن جنود الاحتلال الفرنسي في الجزائر كانوا قد جردوا الشعب من سلاحه في المساجد ، فهجمت عليهم الجماهير بالكراسي والزجاجات وأغصان الأشجار . وتدحرج حامل العلم ، ويقطع الجيش الشارع الرئيسي وهو يطلق النار على الأسماك المهلهلة ، ويطلق رجال الشرطة والمعمرون أيديهم وأسلحتهم في الأحياء الوطنية فلا يبقى هناك باب مفتوح . ويسيطر اللون القاني على صورة نجمة في إطارها الذي لا يتزحزح مهما تغيرت ألوان الصورة وخطوطها . ففي يوم النصر على النازية تدوس فرنسا بأقدام حديدية على الإخاء والحرية والمساواة ، وتخرج النازية لسانها من فم فرنسي ساخرة من النصر « لا حاجة بنا إلى القانون هنا . إنهم لا يفهمون إلا القوة . إنهم بحاجة إلى هتلر جديد » . وتتجمع الحيوط من جديد عند نجمة لتتفرق بعدئذ في الاتجاهات الرئيسية الأربعة مهما كان أحد العشاق الأربعة ما يزال في السجن ، وكأنها « نبوءة » الغد ، إن ما فرقهم بالأمس ، هو بعينه الذي يفرقهم اليوم . . ولكن الأمس كان فراراً من السكين ، واليوم لقاء معه ، اليوم يثار الأحفاد لجدهم القديم بفضل نجمة الحبيبة المتوحشة ، نجمة رمز البطولة في المقاومة الجزائرية التي أثمرت نصراً جديداً بديلاً للثامن من مايو ١٩٤٥ ، نصراً يلتئم فيه الشمل والجرح لتبدأ الجزائر حياتها الجديدة .

وهكذا يبدأ كاتب ياسين روايته — كلوحة تجريدية — بلا بداية محققة ، وينتهي بها بغير نهاية محققة ، يبدأ تجربته دون حدث قابل للتطوير ، وكأن القصة لا « قصة » لها . إنه يراكم جزئيات التجربة من أبسط مستوياتها ، إلى أن تتحول في إحدى المراحل إلى مركب جديد يتطور بدوره إلى ما هو أكثر تركيباً . فالرواية في بنائها مجموعة مستويات بعضها فوق بعض من أقل درجات البساطة إلى أعلى درجات التركيب . . ففي كل مستوى قد نرى نفس الأسماء والأحداث والمواقف ، أي أننا في كل فصل من فصولها نلتقي بنفس الإطار العام ، ولكن الاختلاف الزمني بين كل مستوى وآخر هو مصدر الرؤية الجديدة في كل

فصل . . حتى تتكامل الرؤى عند السطر الأخير في رؤيا واحدة شاملة لأدق الجزئيات والتفاصيل ، وأكبر الكليات وأكثرها تعميماً . وهذا ما قد يتسبب في خلط لاحد له للقراءة غير الصبورة ، إذ قد يظن المرء لأول وهلة أن فصلاً واحداً يغني عن بقية الفصول ، ما دامت « ليست هناك بقية » لقصة تروى أو لأحداث تتوالى . وقد يذهب الظن إلى أقصى تخوم الإثم فيتصور أن الأمور قد اختلطت على الكاتب ولم يعد يميز بين فصل وآخر . ولربما تهتدى قراءة مستأنية إلى أنها قصة واحدة ترويها شخصيات أربعة ، كلٌّ منها بمنطقها الخاص . ولكن لا . . إن كاتب ياسين وهو يجسم تجربته في حجمها الطبيعي كان أقرب ما يكون إلى المثال والموسيقى منه إلى « القاص » بمعناه التقليدي . . كان منذ البداية قد أزمع ألا « يقص » شيئاً وإن همس وأوحى بأشياء وأشياء ، فلم يخضع لأسلوب الرواية ، وإنما اتبع أسلوب النحت والنغم . . هو يضرب ضربته الأولى — بغير إزميل ولا نوتة موسيقية — فتتشكل الحامة بين يديه على نحو معين يلخص التجربة في مهادها الأول ، ثم تتوالى الضربات فلا « تكمل » التشكيل وإنما تزيده عمقاً وتغني أبعاده . ليس هناك خيط واحد يمتد من الفصل الأول إلى الفصل الأخير في « نجمة » . وإنما هناك مجموعة خيوط تنتقل بكاملها من فصل إلى آخر قد تزد في الطريق خيطاً أو آخر ، ولكن أهم ما يحدث لها هو أنها تتبدل من وضع إلى وضع كلما اتصلت حركتها بالتجربة أو الشخصية ، أي كلما اتصلت بالزمان النسبي والزمان المطلق في الرواية . ولذلك قد يشبه علينا الأمر أحياناً ونتصور أن ما أمامنا هو « فلاش باك » أو نوع من « التداعي الذهني » . أو « الذكريات » . . ولكن الحقيقة أن المؤلف لا « يرجع » بنا مطلقاً إلى الوراء ، إنه وهو يستحضر في مخيلتنا أحداثاً قديمة إنما يؤكد على « تواجد وحضور » هذه الأحداث الماضية في قلب الزمن الحاضر . وقد يشبه علينا الأمر أحياناً ونتصور أن ما أمامنا هو « حلم » يتشوف فيه صاحبه المستقبل . . ولكن الحقيقة أن المؤلف لا « يستدرجنا » مطلقاً إلى المستقبل ، إنه وهو يستحضر في مخيلتنا أحداثاً لم تحدث إنما يؤكد على « تواجد وحضور »

المستقبل في قلب الحاضر . وتلك هي أبعاد نجمة ابنة قبلوت والمرأة الفرنسية وعشيقه الشبان الأربعة ، وهي الأبعاد التي تصوغ لنا الزمان في صورته المطلقة ، بينما تصوغ لنا بقية الشخصيات صورته النسبية . وبين الزمان المطلق — نجمة — والزمان النسبي « الأخضر ورشيد ومراد ومصطفى » صراع وتفاعل واندماج يتجسد يوماً في الثامن من مايو ١٩٤٥ ، ويتجسد أياماً وسنوات في صورة المليون شهيد ، ويتجسد دوماً في ثورة الجزائر الدائمة . . ذلك لأن الثورة هي « روح » الجزائر ، هي العذراء والمرأة المتوحشة ، هي « نجمة » . ومن هنا كانت هذه الرواية الكبيرة هي الابنة البكر للجزائر بمعناها الأكثر شمولاً وعمقاً ، فقد جسدت في مختلف مستوياتها البسيطة والمركبة مراحل العذاب الأكبر الذي عاناه هذا الوطن برفقة أعظم أجياله على الإطلاق . يقول أبو القاسم سعد الله في كتابه السابق « إن يقظتهم تعود في أغلب الأحيان إلى اتصالهم ومعرفتهم بالثقافة الفرنسية ، وقد أصبح من المستحيل عليهم أن يتركوها ويعودوا إلى الماضي الذي يحاولون الابتعاد عنه تمشياً مع القرن العشرين . ولكن يستحيل عليهم في نفس الوقت أن يقطعوا علاقاتهم بعالم طفولتهم وشبابهم وتراثهم الثقافي الخاص » . وتلك هي المهمة التي أنجزها كاتب ياسين في الأدب الجزائري ، فلم تغلب عليه الدماء القديمة ولم تغلب عليه الدماء الجديدة ، وإنما توازى في شرايينه توازياً حاداً مرّاً ومؤلماً ، بعد صراع هائل وتفاعل عميق واندماج شامل . ولذلك توفر البعد الإنساني في نجمة كما لم يتوفر في عمل أدبي جزائري من قبل ، ولكن البعد القومي هو ركيزتها التي لم تتزعزع عنها . . أما البعد الاجتماعي فيكفيه وضوحاً أن يجعل الروائي من الفلاحين والعمال والمثقفين الثوريين الحامة البشرية الرئيسية في الرواية حتى إنها تصبح عن يقين رواية « جيل الثورة » في مقابل جيل المأساة الذي عبر عنه مالك حداد . وفي تقييم هذه الأبعاد الثلاثة يصل الحماس بالذكورة سعاد خضر أن تقول في كتابها « الأدب الجزائري المعاصر » : « لقد تغنى كاتب ياسين بالثورة وبالجزائر ووصف بشاعة حرب الإبادة وعذابات السجون وعبر عن آمال وآلام شعبه بقوة لم يستطع أحد قبله أو بعده أن يعبر بها » .

ليست هذه الروايات الثلاث ، لمحمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين ، إلا نماذج أكثر تمثيلاً من غيرها للفكرة التي أطرحها في هذا الفصل ، وهي أنه على الرغم من أن المقاومة هي النسيج الأساسي للأدب الروائي في الجزائر . . فإن هناك ثلاثة اتجاهات مختلفة تعبر عن رمز البطولة في المقاومة الجزائرية ، أحدها يغلب الدماء القديمة الأصيلة ، والآخر يغلب الدماء الجديدة الوافدة ، والثالث يمزج بين هذه وتلك . ولكن الرواية الجزائرية لا تتوقف عند هذه الحدود ، فهناك أدباء كبار لم يكفوا يوماً عن المشاركة في العمل الوطني نضالاً وفناً حتى سقط أحدهم شهيداً غداة التحرير ، هو مولود فرعون . ولقد كان نتاجه الأدبي وجهوده الفنية مع مولود معمري في إنقاذ التراث الجزائري وبخاصة الشعر البربري والأدب الشفوي للقبائل من أكبر الجهود الوطنية لبناء ثقافة جزائرية جديدة .

القسم الثاني

الفصل السادس

أزمة البطولة في مسرح المقاومة

يكاد مسرح المقاومة أن يكون شكلاً مستقلاً من أشكال التعبير الدرامي ، فهو — في معظمه — لا يخضع للتقسيم الأرسطي إلى تراجيديا وكوميديا ، ولا يخضع كذلك للتصنيف الحديث نسبياً الذي يضيف إلى الشجرتين الكبيرتين أغصاناً جديدة وفروعاً مثل الميلودرام والفودفيل والمسرح الغنائي والمسرح السياسي وأخيراً مسرح العبث . . إلى غير ذلك من مسميات درج عليها النقاد ومؤرخو الأدب المسرحي منذ نشأته إلى الآن . فلاريب أن مسرح المقاومة قد أفاد الكثير من هذه الأشكال جميعها ، ولكنه يكاد في تصوري أن يتصف بسمات جوهرية تستقل به — وإن لم تفصله — عن بقية أشكال التعبير الدرامي .

والمقاومة في ذاتها صراع بين قوتين ، لهذا كانت بطبيعتها خامة درامية . ولأنها لا تتم داخل الذات الإنسانية وإن تأثرت بها فهي بالقطع ليست خامة تراجيدية تجسد معاناة « الانقسام » ، ولأنها لا تتم بين مطلقين ولو كان أحدهما هو الخير والآخر هو الشر ينتهي بينهما النزال إلى انتصار للخير لا لبس فيه ، فإنها بالقطع ليست خامة ملحمة . ولكن مسرح المقاومة يستعير من العالم التراجيدي بعض قسماته ، كما يستعير من الملحمة بعضاً من ملامحها . فهو يتبنى فكرة « الانتصار النهائي » على مستوى المجموع وفي المدى الطويل ، وهكذا يقترب من أبواب الملحمة . وهو يتبنى فكرة « الأماسة » على مستوى الفرد وفي المدى القصير ، وهكذا يقترب من دنيا التراجيديا . فأبطال المقاومة قد يموتون دون أن تثمر مقاومتهم انتصاراً ما ، ولكنهم يموتون وهم على « يقين » من هذا الانتصار . وهم في ذلك من أصحاب « الرؤى » التي تكاد تتحول بهم إلى الأسطورة الرومانسية . فالاستشهاد هنا هو العمود الفقري في شخصية المقاومة . والاستشهاد

هو استباق قيمة جديدة بدلا من قيمة قديمة ، عن طريق الموت . لذلك كان الموت في مسرح المقاومة ليس موتاً مقدوراً كما هو الحال في التراجيديا ، ليس موتاً محتوماً ، ولكنه كذلك ليس موتاً اختيارياً كما هو الحال في الملحمة . وهو بغير شك ليس موتاً بالصدفة العيشية كما هو الحال في مسرح اللامعقول . ولعل قضية « الموت والشهادة » هي محور أزمة البطولة في مسرح المقاومة . فالموت حقيقة بشرية عادية كالحياة تماماً ، ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق البطل الذي يموت على مسرح المقاومة ، فلو أنها كانت كذلك لأصبحت المقاومة مجرد « مناسبة » تموت فيها إحدى الشخصيات . وسوف يتضح لنا فيما بعد أن المقاومة ليست مجرد مناسبة : وإنما هي إحدى حقائق الوجود الإنساني التي لا تقل أهمية عن الحياة والموت . والموت حقيقة غيبية — كالحجىء إلى الدنيا بغير زيادة ولا نقصان — لا تعرف ما هو ، وكيف كان ذلك . ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق أبطال المقاومة الذين لا يبدأون « الفعل » في حياتهم على ضوء « اللغز الكوني » أو « سر الأسرار » ، لأن الشك ليس عنصراً من عناصر وجودهم . وإنما اليقين هو العنصر الذي يحرك هذا الوجود . والموت حقيقة واقعة لا مفر منها ، ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطلق الشخصية في مسرح المقاومة لأن فعلها ليس استفزازاً من « قوة عليا » هي القدر المكتوب أو لعنة الآلهة . وليس استجابة عفوية للعبة القدر والمصادفة .

الموت في مسرح المقاومة هو موت « اضطرارى » يخضع لقانون الاحتمال لا للقدر ولا للمصادفات ، وهو موت معقد يرتبط بالأرض والقيمة ، وهما ما نسميهما بالاستشهاد ، ولكنه ليس موتاً « شخصياً » فقد يصيب هذا أو ذاك من « الأفراد » ومن لا يصيبه الموت لا يعتبر نفسه قد عاش ، ومن أصابه الموت لا يعتبر من الآخرين الأحياء أنه قد مات . إن جدلية الحياة والموت على أرض المعركة لا تمنح « السقوط » طعم المأساة أو نكهة الهزيمة ، لأنها لا تجعل منه بطولة تراجيدية ولا شراً ملحماً صريعاً . . وإنما تمنحه طعم « الشهادة » ، المعبر الوحيد إلى قيمة جديدة بدلا من القيمة القديمة .

والاستشهاد أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية ، وهي رؤية يقينية واضحة لا لبس فيها ولا غموض ، وبالرغم من أن الشهيد لا يسمى شهيداً إلا بموته ، إلا أنه يحيا عمره بما يمكن تسميته «روح الاستشهاد» وهي الروح التي تدفعه إلى المقاومة وهو يعلم مقدماً أن الموت أرجح الاحتمالات ، ولكنه يعلم كذلك أن النصر لا يقل عن الموت رجحاناً . الموت للفرد ربما ، والنصر للمجموع حتماً . فالنصر هنا مجاز يتصل بالمستقبل من ناحية الزمان ، وبالأرض من ناحية المكان ، وبالجماعة من ناحية الإنسان . لذلك فهو «رؤيا» لا بد لها من إيمان عميق وبصيرة شديدة الشفافية تقترب من حافة الحدس . ولكن «المقاومة» ليست حلمًا ، هي مرحلة استباق الحلم ، هي الواقع في مده وجزره مثل تسويد القيمة الجديدة ، أو قبل تحويل الحلم إلى واقع جديد . وأزمة البطولة في مسرح المقاومة هي هذا الصراع بين الواقع والحلم ، أو هي هذا الصراع بين القيم . وإذا كان الشهيد بصورة عامة هو الإنسان «من أجل» فإن المناضل الوطني هو الشهيد «من أجل الأرض» والمقاومة الوطنية ترتبط عن طريق شهادتها بهذا المعنى ، وهذه القيمة . . وكلاهما نسبي بعيد عن المطلقات الرومانسية أو مطلقات العصر الوسيط بعدهما عن الدين أيام كان «العالم» المسيحي هو العالم الوحيد الذي يعرفه المؤمن في ظل الكنيسة ، التي هي بدورها ظل الله على الأرض ، وبعدهما عن الشوفينية أيام كانت النازية والفاشية هي القيم التي يعتقد بها المؤمن في ظل هتلر وموسيليني . إن «حرية الإنسان في أرضه» هي قضية المناضل الوطني ، أو الشهيد الحديث الذي ولدته انبثاقات «القومية» إبان حركة التطور التاريخي .

وإذا كان «تحرير الأرض» هو اليقين القريب من أن يكون رؤية صوفية عند بطل المقاومة ، فإن المقاومة في ذاتها ليست مطلقاً من المطلقات ، هي ليست دفاعاً عن مطلق سماوي كالدين كما أنها ليست دفاعاً عن مطلق أرضي كالعرق . وإنما المقاومة حركة «نسبية» إن جاز التعبير عن ارتباطها بالأرض والإنسان والحرية ، وكلها عناصر «نسبية» تتبادل السلب والإيجاب والمد والحزر والشد

والجذب . وبين اليقين الصوفي عند المناضل وجدلية المقاومة أو نسبية حركتها تبرز على الفور « أزمة البطولة » التي يجسدها المسرح أكثر من أى فن آخر تناول قضية المقاومة بالتعبير . فالرواية تبلور رموز البطولة والشعر يبلور صورتها ، أما المسرح فهو القادر الوحيد بين الفنون على بلورة « الأزمة » . وهى الأزمة التي أوجزت مضمونها فيما سبق ، وقلت إنها ليست أزمة تراجيدية تعاني البطولة فيها من الانفصام وحتمية السقوط . وليست أزمة ملحمة يحرز البطولة فيها من يمثل الخير المطلق في مواجهة الشر المطلق ، والانتصار فيها محتم هو الآخر . إن أزمة البطولة في مسرح المقاومة لا تبلور في مواجهة البطل للموت ، وإنما لقيام هذا التناقض الأصيل بين يقين الرؤية ونسبية المقاومة . ولذلك كان بطل المقاومة وحده هو « البطل – الشهيد » بين بقية الأبطال ، لأنه لا يكفر عن خطيئة ارتكبها كما هو الأمر في البطل التراجيدى ، ولأنه لا يعيش بموت خصمه كما هو الأمر في البطل الملحمى . إن « البطل – الشهيد » يعيش ويموت لارتباطه المطلق بقضية نسبية في جوهرها وإن ارتدت ثياب « الحق المطلق في تحرير الأرض » فتلك هى القيمة البديلة التي تعتمد حركة استبدالها على سلسلة لا تنتهى من النسبيات . وتلك أيضاً هى أزمة البطولة في مسرح المقاومة .

والتعبير الدرامى عن هذه الأزمة يتخذ مسارات مختلفة ، ولكنها تلتقى جميعاً فى نقطة واحدة هى أن الحدث الدرامى من ناحية والشخصية الرئيسية من ناحية أخرى هما معاً الأساس الراسخ للبناء المسرحى . والحدث الدرامى فى مسرح المقاومة – مهما تعددت زواياه – هو مثلث متساوى الأضلاع ، اثنان يوجزان القوتين المتصارعتين ، والثالث دائماً هو قطعة الأرض التي يتكئ عليها كلاهما . وليست الأحداث بعد ذلك إلا حركة الصراع بين القوتين اللتين يلدان من خلال هذه الحركة ما يسمى بالشخصية الرئيسية . فليس شرطاً أن تكون هذه الشخصية من هذا الفريق أو ذاك ، وإنما الشرط هو إيمانها اليقيني بحق أحد الطرفين فى تحرير أرضه وتبنى « الفعل » اللازم بتجسيد هذا الإيمان فيما يسمى بالمقاومة . وتتعدد أشكال المقاومة تعدداً مذهلاً سواء ما عرفته حركات التحرر الوطنى

منذ انتشار ظهور القوميات إلى الآن ، أو ما يفتق عنه خيال الفنان . ولكنها تتوحد جميعها في تجسيد قيمة « الحرية » ومحاولة تسويدها على قيمة الاسترقاق والعبودية . وبالرغم من كافة الظلال الاجتماعية التي تتناثر هنا أو هناك في اختيار الشخصية أو الحدث ، وتباينها من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، فإنه تظل السيادة « للأرض » بمعناها الوطني الخالص ، هي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية . ولقد تم عملية التجسيد المسرحي في إطار « الصراع الفكري » أو في إطار « الصراع الدموي » ، وقد تم في إطار « العرض التاريخي » أو في إطار « الواقع المعاصر » . وكذلك يمكن تعميم البطولة على مجموعة من البشر بدلا من تخصيصها في فرد واحد ، ويمكن للفنان أن يرمز إلى البطولة بهذا أو ذاك من رموز ، ولكن تظل « الأزمة » هي المحور الدرامي الذي ينسج الكاتب من حوله « الحدث » وتتكون من خلاله « الشخصية » .

* * *

ولربما اهتدينا على ضوء المنهج التاريخي إلى تطور السمات الخاصة بمسرح المقاومة ، والتي تجعل منه أو تكاد مسرحاً مستقلاً بين أشكال التعبير الدرامي . ومن هذه الزاوية وحدها تتقدم مسرحية برنارد شو « القديسة جون » على بقية الأعمال التي عالجتها هذه القضية لأنها تتناول البشائر الأولى لميلاد الفكرة القومية . فهي ليست فحسب قصة المقاومة الفرنسية الباكورة ضد الاحتلال البريطاني ، لأن هذا الاحتلال في ظل البابوية الكاثوليكية التي ترى في « العالم المسيحي » كنيسة واحدة لم يكن له المعنى الخطير الذي أعطته العصور التالية للاستعمار . . وهو المعنى الذي اكتسبته البشرية منذ أن رسخت في وجدانها فكرة « الوطن » بدلا من الدين . ولعل هذا هو الدافع الأول لأن يختار برنارد شو « جان دارك » — أحد رسل القومية الأولين — نموذجاً لبطولة المقاومة الوطنية ، ولعله أيضاً هو الدافع الثاني لأن يختار بداية القرن الخامس عشر عَصراً تجري فيه أحداث التاريخ . ولأول وهلة يصطدم الباحث بما يمكن أن يعد تناقضاً في شخصية جان دارك ، هو أنها وهي الكاثوليكية التي تتلقى وحيها من أصوات القديستين كاترين

ومارجريت ، فإنها في نفس الوقت هي رائدة النضال ضد الإنجليز وإخراجهم من « أرض الوطن » فرنسا . والحق أن برنارد شو كان واعياً بهذا التناقض ، بل جعل منه إطاراً فنياً للشخصية . لهذا نراه يردد لفظة « بروتستانتية » كثيراً على أفواه اللوردات والكاردينالات ، وهي اللفظة المرادفة دينياً للرداء الفكري الذي قام لوثر بتفصيله على الحركة القومية البازغة . ويبدو واضحاً على جان دارك أنها بالرغم من تلقيها الوحي من قديسات الكنيسة الكاثوليكية ، وبالرغم من تقبيلها لأهداب ثوب الكهنة الكاثوليك ، وبالرغم من تمسكها وإصرارها على أنها من رعايا البابا والكنيسة . . إلا أن مجمل الحوار بينها وبين قضائها يؤدي إلى القول بأن العلاقة بين الإنسان والله ليست بحاجة إلى وسيط ، وهذا لب البروتستانتية وجوهرها الأصيل . أما سماعها الأصوات مع دقات جرس الكاتدرائية فهو أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية أو اليقين الذي ألهمها بروح الاستشهاد أن تقود حركة المقاومة حتى النهاية . والحق أن هذا ما يفسر لنا حماس الأساقفة الكاثوليك في طرد جان دارك من « حظيرة الكنيسة » وتسليمها بعدئذ للسلطة الزمنية ، بل إن أحد القساوسة الإنجليز لم ينتظر الانتهاء من الإجراءات الشكلية قبل تنفيذ الحكم فساقها إلى الجنود حيث كانت المنصة قد أعدت أثناء المحاكمة لإحراقها فور إعلان الكنيسة رسمياً أنها لا تنشر ظل حمايتها على الفتاة . وهكذا استطاعت السلطة الإنجليزية أن تضم التوقيع الفرنسي جنباً إلى جنب مع توقيعها في الحكم على جان بالموت حرقاً ، وإن اختلفت البواعث فإنها تلتقي في النهاية . . إن الكاثوليكية الفرنسية وقّعت لأنها تدين الفتاة بالزندقة ، والعسكرية الإنجليزية وقّعت لأنها تدين الفتاة بمقاومة الوجود الإنجليزي على أرض فرنسا . ولكن الحاتمة واحدة هي « استشهاد » جان دارك فداء « للفكرة القومية » سواء ارتدت هذه الفكرة نسيجاً دينياً أو سياسياً ، فإن رداءها الأصيل هو « المقاومة الوطنية » .

ومسرحية برنارد شو مكونة من سبعة مشاهد . أولها لقاء جان مع روبرت حاكم المنطقة التي تسكن فيها ، تستأذنه في التوجه إلى ولي العهد لتخليص أورليان من الإنجليز وتتويجه ملكاً على البلاد في كاتدرائية « رانس » . وبينما يدخل أحد

الفرسان هازتاً من « العذراء » التي تتصور أنه بالإمكان إخراج الإنجليز يفاجأ الجميع بقولها « إنهم رجال مثلنا على أية حال . . هكذا صنعهم الله كما صنعنا . . ولكنه أعطاهم بلادهم الخاصة بهم كما أعطاهم لغتهم الخاصة بهم . . ولن يرضى تعالى عن اغتصابهم لبلادنا . . فرساننا يفكرون فقط في المال الذي سيجنونه من وراء القدية التي يفرضونها على الأسرى والرهائن » . والمشهد الثاني هو لقاءها مع شارل ولي العهد الذي يسمح لها بعد صعب عديدة كادت تمزق الحوار بينهما أن ترتدى ثياب الجند وتمتشق السيف وتتوجه إلى أورليان . والمشهد الرابع هو لقاءها مع القائد دنوا عند الشاطئ الجنوبي من نهر اللوار ، ومنذ وصولها تحركت الرياح في اتجاه الغرب حيث الطريق إلى المعركة . وتكاد هذه المشاهد الثلاثة أن تتكامل فيما بينها على نحو يصوغها في فصل مستقل عما يستجد من أحداث . وهو الفصل الذي تبلور فيه شخصية جان تبلوراً يعيد إلى الأذهان الأبعاد التاريخية للعذراء التي أعلنت على الملأ أنها سمعت أصواتاً تدفعها إلى طرد الإنجليز من فرنسا . وفي مقدمة طويلة كتبها شو بعد عرض المسرحية لأول مرة ، كاد أن يخطط مقدماً لبناء هذه الشخصية تخطيطاً هندسياً صارماً ، كان يعكس في واقع الأمر رؤية الفنان خلال عملية الخلق للشخصية التاريخية . . فالحق أن برنارد شو كان يعنيه في الكثير أن يمنح المسرحية بكاملها هذه النكهة التاريخية التي تتجلى بصورة رئيسية في شخصية جان دارك . لهذا لم يخلع عنها نقاب « القداسة » الذي خلعتة على نفسها ثم خلعتة عليها الكنيسة الكاثوليكية بعد إحراقها بخمسة قرون ، ولكن شو يستغل هذه الحالة من القداسة استغلالاً فنياً محضاً . . أي كبديل موضوعي للرؤية الصوفية اليقينية أو ما أسماه بروح الاستشهاد الذي يقود الشخصية إلى الموت ، فلا يصبح مفاجأة ، بل نهاية متوقعة تتوج حياتها ونضالها ، بل تبدو هذه الحياة أحياناً وكأنها نضال « من أجل » الموت . لأن الموت في ذاته يكتسب معنى جديداً يختلف عن كونه مجرد « العدم » إلى النقيض تماماً ، إلى بعث الحياة في القيمة الجديدة الباقية بعد انعدام الوجود الشخصي « للبطل » الذي تجسدت فيه قبل الموت . وأزمة البطل إذن — كما هو الحال في جان دارك —

تلازمه منذ أن يحمل أعباء البطولة . منذ أن يتلقى « الرسالة » بصورة ما . . .
وهي أزمة حياته مع « الرؤيا » وحياته مع « الواقع » في وقت واحد ، وهي الأزمة
التي تنتهى بانتهااء الوجود الشخصى للبطل ، أى بموته . هذه الأزمة — على هذا
النحو — هي مصدر الاتساق في بناء الشخصية ، على خلاف أية أزومات أخرى
من شأنها أن تكون مصدراً للتناقض والانقسام والتمزق في كيان الشخصية .
وتلك كانت مهمة برنارد شو في القسم الأول من مسرحيته ، أن يقيم هذا التوازي
المحكم في شخصية جان ، بين إبراز أزمتها الروحية العميقة الغور في نفسها ،
وهي الأزمة التي تتخذ وجهاً واقعياً هو العمل السياسى المناضل لإجلاء المحتل
الأجنبي . . . وبين إبراز الاتساق الكامل في شخصيتها الدرامية والإنسانية ،
فهى من زاوية رئيسية تتميز بالتكامل الواعى الدقيق بين مختلف عناصر تكوينها
الفنى والبشرى ولا تعاني بأية صورة من الصور توتراً أو انفصاماً . ويركز
برنارد شو في لقاءاتها الثلاثة بحاكم المنطقة التي تسكنها وولى العهد وقائد الشاطئ
الجنوبى على هذه النقطة تركيزاً واضحاً يوحى بأن هذا هو جوهر الشخصية ،
جوهر البطولة البعيدة كل البعد عن أن تكون بطولة تراجيدية . هناك متاعب
لا حصر لها واجهت جان في بيتها الذى كاد سيده وإخوتها أن يقتلوها غرقاً ، وفي
قصر الحاكم الذى رفض أن يقابلها وهددها المرة تلو الأخرى بتسليمها إلى
والدها ، وعند العاهل الذى اختاره الفنان ضعيفاً غاية الضعف لا يستطيع أن
يقدم لها عوناً مهما كانت قيمته ، وعلى الشاطئ مع القائد الذى ينتظر من الريح أن
تتحرك غرباً . ولكن هذه المتاعب لا تشكل « أزمة » الشخصية ، إنها الديكور
الذى تتحرك خلاله صفاتها المميزة ، أما الأزمة فتبدأ حقاً من حيث كان التصور
غير الفنى يقول بانتهائها . . . تبدأ الأزمة حين يوافق الحاكم على إرسالها إلى
ولى العهد وتبيض دجاجته العاقر ، وتبدأ الأزمة حين يوافق ولى العهد على إرسالها
إلى القائد بعد أن اكتشفت وجوده رغم هيئته الزرية وتضليل حاشيته لها بشاب
وسيم آخر زيف عليها شخصيته الحقيقية ، وتبدأ الأزمة حين يوافق القائد البحرى
على تطهير أورليان وتحرك الريح غرباً مع زوارق الحرب . أى أن الأزمة تبدأ

حين تغلب « الرؤيا » الواقع ، حين يتمكن الإيمان بالقيمة الجديدة أن يقول للجبل انتقل فينتقل ، ذلك أن غلبة الرؤيا على الواقع وانتقال الجبل من مكانه ليس إلا إيذاناً بتجسيد الأزمة الحقيقية ، أزمة استبدال الواقع بالرؤيا استبدالاً نهائياً . حينئذ تتطور الأزمة إلى نهايتها في القسم الثاني من المسرحية . وهو أيضاً يتكون من ثلاثة مشاهد .

فالمشهد الرابع هو لقاء بين السلطة الإنجليزية والكنيسة الفرنسية ، وهو اللقاء الذى يجسد فيه برنارد شو رأيه فى تشكيل المحكمة التى قضت بإحراق جان دارك من ناحية ، ورأيه فى الصراع بين الفكرة القومية والفكرة العالمية من ناحية أخرى . ويكاد هذا المشهد أن يقتصر على شخصيتين رئيسيتين هما النبيل الإنجليزي واريك والأسقف الفرنسى كوشون ، فالشخصية الثالثة للقس الإنجليزي ليست إلا امتداداً متطرفاً لشخصية اللورد . ولقد برع شو فى تجسيم التناقض شبه الثانوى فى العلاقة بين اللورد والأسقف ، والاتفاق الأشمل الذى يجمعهما . . . فالتناقض يبدأ فى اللحظة التى يرى فيها اللورد « إعدام » العذراء بعين الواقع الذى يجب أن يتم بغير روتين ولو كان كهنوتياً ، بينما الأسقف يرى فى الإعدام عملاً من أعمال السلطة الزمنية لا علاقة له به وإنما هو يكتفى بمحدود سلطته الروحية التى قد تطرد الفتاة من الكنيسة فتؤول تلقائياً إلى منصة الإحراق . . . ولكن هذه الأيلولة فى ذاتها لا شأن له بها . إنه لا يحب لنفسه أن يقف موقف قيافا وحنان من صلب المسيح اللذين قاما بتحريض السلطة الزمنية ممثلة فى الحاكم الرومانى - بيلاطس البنطى - ولكن هذا بدوره غسل يديه متبرئاً من دم « هذا البار » وسلمهم المسيح . هكذا أراد كوشون أن يكون - أو أراد له الفنان فى واقع الأمر - قريباً من شخصية الحاكم الرومانى بعيداً عن موقف رؤساء الكهنة اليهود . على أن التناقض فى النهاية ، سواء بين أحبار اليهود والإمبراطورية الرومانية عند محاكمة المسيح ، أو بين السلطة الإنجليزية والكاثوليكية الفرنسية عند محاكمة جان ، هو تناقض شبه ثانوى . فالموقف الأصلى والأشمل هو « الاتفاق » حول التخلص من المسيح وجان دارك . وفى حالة جان فإن الاتفاق

يأتى من « وحدة العالم المسيحى » التى يباركها البابا والنبلاء جميعاً . هكذا نطق اللورد واريك صراحة « الناس لا يستطيعون أن يخدموا سيدين فى وقت واحد . . » فإذا هم انجرفوا فى تيار خدمة وطنهم فقل على سلطة أسياد الإقطاع السلام ، وعلى سلطة الكنيسة السلام » ووفقاً لهذا التصور فإن سلوك جان من وجهة نظر اللورد الإنجليزى من شأنه « أن يدمر الكيان الاجتماعى للعالم المسيحى » ، « إنها طريقة مأكرة للقضاء على الأرستقراطية » . أما كوشون فبالرغم من كل محاولاته ليلبدو قاضياً عادلاً مندوباً عن السماء لا حاكماً باسم الإنجليز فإنه ينتهى إلى أن يسأل اللورد « ألا نستطيع أن نستبعد خلافاتنا فى مواجهة عدو مشترك ؟ » والعدو المشترك أو العذراء جان حين تهدد بطرد الإنجليز من أرض فرنسا ، إنما تعنى فى رأى الأسقف « طول البلاد وعرضها حيث يتكلم الناس الفرنسية . . » وعندها أن الناطقين بالفرنسية هم ما يصفهم الكتاب المقدس بأنهم أمة واحدة . . وفى وسعك إذا شئت أن تسمى هذا الجانب من جوانب زندقها قومية فليس فى استطاعتى أن أجد اسماً أفضل . . كل ما أستطيع قوله هو أن الفكرة ضد الكاثوليكية فى الصميم لأن الكنيسة الكاثوليكية تعرف مملكة واحدة فقط ، هى مملكة المسيح . . فإن أنت قسمت هذه المملكة إلى أمم وشعوب فإنك تخلع المسيح . . وهنا يرفع واريك راية الانتصار على خصمه المؤقت فيعلن « اتفقنا إذن . . فتول أنت حرق أنصار البروتستانتية ، وعلى أنا حرق أنصار القومية » .

على أن المشهد الخامس هو مشهد انتصار جان و « الأمة » الفرنسية فى موقعة أورليان ، وها هى ذى تتوج شارل ملكاً على البلاد ، ولكنها تحس بتغير حثيث يسرى فى عيون رفاق السلاح بل فى عينى الملك المتوج توجاً فى كاتدرائية « راينس » كما تنبأت جان منذ البداية ، هذا التغير يطلب إليها أن تكتفى بما أحرزت وتتفضل مشكورة بالعودة إلى قريتها « وهل يستسيغ كبار الأساقفة تنحيهم عن مذابحهم فى كنائسهم حتى بأيدي القديسين ؟ » كما قال لها دنوا غامزاً ما يحدث من حولها من همسات وإشارات تكاد تتحول إلى ضجيج ، يأمر بطردها قبل أن تراها الحشود المتجمهرة خارج الكاتدرائية تلتمس رؤيتها ،

مجرد رؤيتها . لقد تحول أنصارها الذين انتصرت لهم في لحظة النصر إلى خصوم وأعداء ، لأنهم تصوروا مزاحمتها لهم على مقاعد النصر . ولكن ليس هذا إلا مظهرًا خارجيًا لأزمة التناقض بين الواقع والرؤيا في مرحلة جديدة من بطولة جان ، فلم يعد التناقض مقصوراً على العلاقة بينها وبين الإنجليز وإنما تعدى هذه المرحلة إلى التناقض بينها وبين رجال المقاومة الفرنسية أنفسهم . فالملك ومن حوله يكتفون بأورليان والتتويج ، ومن ثم يبرز مطلبهم الآن باختفاء جان من مسرح الأحداث ، أما هي فترى الإنجليز في عاصمة بلادها فلا ترى التتويج إلا ناقصاً ، إن مهمتها لم تنته بعد وإنما ينبغي مواصلة النضال ، أما الملك وأتباعه فيرون في « معاهدة صلح » بينهم وبين الإنجليز طريقاً نهائياً للخلاص . لأنهم يرون في موقعة أورليان والنصر فيها « خطأ » لن يعود . والجميع يرون هذا الرأي مهما تعددت زوايا الرؤية ، فالقائد دنوا لا يرى المسألة حظاً من السماء فحسب ، بل يرى « أن الله لا يعمل أجيراً لحساب أى رجل . ولا لأية عذراء » ولكنه من الزاوية العسكرية لا يرى في استمرار المعارك إلا نتيجة واحدة محققة هي الهزيمة . أما جان التي تبلورت أزمة بطولتها طوال القسم الثانى من المسرحية ؛ فإنها ترى في هذا المنطق أو ذاك استسلاماً للأمر الواقع لا تجاوزاً له ، فمن الناحية العسكرية ترى في « الشعب » قوة لا تقهر وتذكر الجميع بذلك اليوم الذى « رفض فيه فرسانكم وضباطكم أن يتبعونى للهجوم على الإنجليز عند أورليان ! لقد أوصدتم الأبواب لتمنعونى من الخروج . . وكان الذين يتبعونى هم أهل البلد وعامة الناس ، فافتحموا الأبواب وعلموكم كيف يكون القتال الجاد » ، أما من ناحية السماء فإنها تصرخ في وجوههم جميعاً " لا تظنوا أن فى استطاعتكم أن تخيفونى بقولكم لى إنى وحيدة . . إن فرنسا وحيدة . . والله وحيد . . فأين وحدتى أمام وحدة بلدى وإلهى ؟ " ولا حل إذن لهذه الأزمة التى تطورت إليها الأمور ، الأزمة التى ازدوج فيها التناقض فلم يعد مقصوراً على علاقتها بالغاصب الأجنبي ، وإنما تعدى ذلك إلى علاقتها بقيادة وطنها ، فلا حل إذن سوى ما نطقت به جان من أعماق أعماقها « سأخرج الآن إلى العامة من الناس » . . وتلك

بالضبط كانت قمة الأزمة التي عانتها بطولة جان في طريق المقاومة ، فمنذ أن خرجت من لسانها هذه الكلمات التي ترتبط بجوهر المقاومة وأبعد أبعادها لا بمظهرها وأقصر طرقها ، هذه الكلمات التي ترتبط على الفور « بقيمة » الحياة الجديدة التي تريد جان أن تحلها مكان القيمة القديمة السائدة ، القيمة التي يمثلها الاحتلال البريطاني والإقطاع الفرنسي والكاثوليكية التي تظللها معاً . . . هذه الكلمات هي التي أنهت كافة الوشائج التي تربط جان بالآخرين فأمست وحيدة لا تستطيع أن تصنع شيئاً إلا بموتها . نعم ، موتها فقط الذي يستطيع أن يصنع شيئاً من أجل وطنها، شيئاً يتجاوز حتى رفاق الطريق الذين ساروا خطوة معها إلى أورليان وتخاذلت أقدامهم في المضي إلى آخر الشوط . وهكذا أقبل موتها « ضرورة اضطرارية » ليس قدراً مكتوباً ، وليس اختياراً شخصياً ، وليس عبثاً في عبث ، وإنما جاء تجسيدا لروح الاستشهاد التي حلقت طويلا في معارك المقاومة واستقرت أخيراً أمام قضاتها في قاعة المحاکمة .

والمشهد السادس هو مشهد المحاکمة ، هو منظر « الشهادة » التي قدمتها جان صباح موتها . موتها الذي وصفه واريك بأنه « ضرورة سياسية قد تكون مؤسفة ولكن لا مفر منها » . موتها الذي ضفّت الكنيسة حوله باقات الزهور في صبر قضاتها الذي عمد شو إلى إبرازه ومحاولاتهم إثناءها عن « ادعاءاتها » كما وصفوا رسالتها . ويعد مشهد المحاکمة هذا من أروع المشاهد التي عرفها تاريخ المسرح ، فقد عرف الأدب العديد من المحاكمات الفنية التي تحولت في أحيان كثيرة إلى منابر للوعظ والإرشاد مهما اتخذت شكل « الصراع » بين الخير المطلق والشر المطلق . محاكمة برنارد شو أراد لها أن تكون « عادلة » و « موضوعية » فأحيا العصر أمامنا وابتعث التاريخ من مرقده لنضع كل شيء في مكانه من العصر والتاريخ . هكذا تمثل لنا كوشون عادلا من وجهة نظره ، فقد استنفد معها كافة أساليب التهذئة والإقناع بالعدول ولم يستخدم معها قط أسلوب الإرهاب والتهديد . بينما لجأ لادفينو إلى استخدام هذا الأسلوب حين بلغ به الملل حد اليأس من المهمة فتساءل عما إذا كانت منصة الإحراق قد

أعدت . وهنا يصل مشهد المحاكمة بالمرحلية إلى أعلى ذرى التطور الدرامى . فما إن سمعت جان دارك عن مصيرها مجسماً فى نيران تفتى الجسد حتى انهارت وأعلنت قبولها بما تراه المحكمة وتوقيعها على صك الاستنكار . تلك هى ضربة الفنان المقتدر فتشع الحياة بين جنبات المحكمة التى ترغب - كل الرغبة - فى إنقاذ « روح » جان من جحيم الحرمان الكنسى ، ولكنها ترغب بنفس المقدار فى الحيلولة دون أن يستمر « جسد » جان على قيد الحياة السياسية و « الوطنية » .. لذلك كان العفو عن روحها وحبس جسدها فى سجن مظلم مدى الحياة هو المعادلة الفنية التى صاغ فيها الكاتب موقف الكنيسة حتى يستريح « ضميرها » وتريح « سادتها » . ولكن جان دارك التى أراد الفنان بانهيارها المفاجئ أن يؤكد على « بشريتها » أمام الموت (فصورتها كصانعة معجزات ينبغى أن توضع دائماً فى إطارها « الإنسانى ») جان دارك هذه تتقدم بروح الاستشهاد وقد استعادت الرؤية الصوفية اليقينية ، تتقدم نحو قضائها بقدم ثابتة وتختطف صك استنكارها وتمزقه إلى ذرات تتطاير فى الهواء ، ثم تتقدم بقدم ثابتة نحو منصة الإحراق ليشتعل جسدها ويفنى ، ويبقى قلبها دون أن تمسه النار علامة الروح الباقية لتشعل نيران المقاومة حتى يتم إجلاء آخر جندي دنست قدماه الأرض الفرنسية . وهكذا تتخلص جان من « أزمة » بطولها بتجاوز الهوة بين ما هو آنى وعرضى وطارئ إلى ما هو باق وجوهري وثابت .

وكان من الطبيعى أن تكون هذه « الذروة » هى ختام المسرحية ، لأن البناء الذى اختاره برنارد شو منذ البداية ليس هو البناء الكلاسيكى الذى لا بد أن تنفرج فيه أزمة البطل انفراجاً تدريجياً ينتهى به إلى سفح الشعور حيث كان يقف عندما بدأ يقرأ أو يشاهد المسرحية . فقد كانت المشاهد الثلاثة الأخيرة بمثابة القسم الثانى للمسرحية ، وهو القسم الذى تبلور فيه الحدث تبلوراً كاملاً ونهائياً لا تعوزه أية إضافات عامة أو تفصيلية . وأقبل التفاعل بين الشخصية والحدث صراعاً حياً محتدماً طول الوقت . ولكن المفكر فى عقل برنارد شو غلب الفنان فى وجدانه وراح يكتب مشهداً ختامياً قد يغطى الجانب التاريخى ولكنه يعرى

العمل الفنى من أخطر خصائصه ، أى قدرته على استبدال قيمة بأخرى مهما كانت النتائج ، مهما كان الموت إحدى محطات الطريق ، ومهما كانت البطولة فى « أزمة » دائمة. التعقد لا يحلها سوى الاستشهاد . ولكن برنارد شو أراد أن يكفر عن « الخطأ التاريخى » كما تصوره " بأن « الإنسانية » — كما تصورها أيضاً — قد أعادت اعتبار جان على مر العصور حتى أصبحت عام ١٩٢٠ « قديسة » مقررة على المؤمنين فى ظل الكنيسة الكاثوليكية . وكأن بطولتها فى حاجة إلى الختم البابوى للإقرار بقداستها ، أو كأن هذه البطولة « الشعبية » التاريخية التى جعلت من جان دارك واحدة من « رسل القومية الأولين » كما قال شو نفسه فى مقدمته الضافية بحاجة إلى تقديس الكهنوت حتى يعترف بها الشعب الذى بعثت من صلبه . لقد ضحى الفنان — بتأليفه هذا المشهد — بالنهاية الدرامية الرائعة فى المشهد السابق عليه ، وكانت تضحيته ثمناً غالياً لهذه المجموعة من الأفكار التى ترددت على ألسنة بعض الشخصيات فى هذا المشهد الأخير ، كالفكرة التى جاءت على لسان كوشون — فى عالم الأموات — متسائلاً : « أمضى هذا أنه لابد من مسيح يعذب ويهلك فى كل جيل لينقذ من لا خيال لهم ؟ » أو الفكرة التى خاطب بها دنوا روح جان « لا بأس . . السيوف يمكن إصلاحها . . إن روحك لم تتحطم ، وأنت روح فرنسا » أو الفكرة التى قالها شارل راكعاً لطيف جان « غير الأدعياء يحمدونك ، لأنك حملت عنهم عبء البطولة الذى ناءوا بحمله » .

هذه الكلمات الحميلة أقرب إلى ما يسميه النقد هذه الأيام بلغة « الشعارات » فالمسرحية لم تكن بحاجة أصلاً إلى هذه « التغطية التاريخية » لإثبات قداسة جان التى اتخذت فى السياق الدرامى معنى مختلفاً عن المعنى الذى قصده الكنيسة حين « أعادت إليها اعتبارها » . إن عظمة جان فى عرف الكنيسة هى أنها اختيرت ذات يوم لأن تستمع دون غيرها إلى أصوات القديسين ، وعظمة جان فى تاريخ الإنسانية هى أنها بلغت من الشفافية حدّاً استمعت فيه رغم ضجيج الكنيسة والنبلاء إلى صوت الشعب فاعتبرته صوت الله . . فما كان من الكنيسة

إلا ان ارتكبت جريمة قتل لا تغسل عارها مياه المحيطات ولا أمطار السماء ،
وتزيدها إثماً على إثم هذه « المنحة » التي قدمتها بعد خمسة قرون فاعترفت بالقديسة
جان . لقد كتب الكثيرون في الشرق والغرب عن جان دارك ، ولكن مسرحية شو
ستزل — بالرغم من سقطة المشهد الأخير — في طليعة المسرح الوطني الذي قدم
لأول مرة صورة « البطل — الشهيد » ، بل إنه بين أعمال شو الكثيرة ترتفع
قائمة جان دارك حتى لتغطي بهامتها على بقية الهامات .

* * *

أزمة أخرى يعانيها بطل المقاومة في صمت يقترب به خطوة بعد أخرى نحو
« الشهادة » هي أزمته الداخلية التي تنشب بين ضلوعه حين يتعارض انتماءه
الشكلي إلى وطن بعينه ، وانتماءه الأصيل إلى الحرية بعينها . تلك هي الأزمة التي
جسدها لنا الكاتب الفرنسي — الأسباني الأصل — عمانوئيل روبلس الذي
يعد ، إلى جانب ألبير كامو ، من أكبر الأدباء الفرنسيين ذيوماً في الجزائر .
وتتخذ قضية الموت في أعماله أوضاعاً مختلفة ، كهذه الأوضاع التي نصادفها في
مسرحياته « أمام الموت ، ليال على العالم ، أعالي المدينة ، ذاك ما يسمى
الفجر ، الحقيقة ماتت » . إلا أن مسرحيته « مونسييرا » التي اتخذت لها في
الترجمة العربية اسم « ثمن الحرية » لا تتخذ من الموت موضوعاً ، ولا يتخذ
الموت فيها وضعاً ما ، وإنما يحىء الموت إلى بطلها الذي تسمت المسرحية باسمه
تتويجاً لأزمة عميقة الجذور ، شديدة التشابك والتعقيد . ويستمد الكاتب مادته
المسرحية من وحي الإرهاب الأسباني في فتزويلا عام ١٨١٢ إذ تمكن القائد
الفتزويلي المناضل بوليفار من إهرب ليجمع أنصار الثورة على الغاصب الأجنبي ،
وذلك بواسطة ضابط أسباني يدعى « مونسييرا » رأى الحرية أثمن من أن تجزأ
فهو لا يستطيع أن يزعم أنه « حر » بينما يرى الفتزويليين عبيداً تحت أحذية
سادتهم الأسبان . وهكذا يتجاوز أسبانيته إلى أفق إنساني أرحب فيعمل على
تهريب بوليفار في الوقت المناسب ، ولا بد حينذاك من أن يتكشف أمره للمسؤولين
أدب المقاومة

من رؤسائه ، ولا بد له أخيراً من أن يسوق قدميه مختاراً — أو مضطراً بالأحرى — إلى الموت . ولكنه بين تحريره لبوليفار وتقدمه إلى صليب القداء ، يجسم الكاتب أزمة الحرية والمواطنة بين أضلعه بهذه المجموعة من الرهائن البريئة التي جلبتها سلطات الاحتلال إلى غرفة مونسيرو لتقتلها أمامه إذا لم يرشد عن مكان بوليفار فاختر لها — أو اضطر إلى ذلك — أن تتقبل الموت معه هذه الشخصيات البريئة الست عن أن يقذف إلى جحيم العبودية شعب بأسره . ويقول « ميشيل فوستر » مؤرخ بوليفار عن هذه الحقبة « لم يكن عدد الجلادين كافياً آنذاك ، وكان يقع من ألوان الفظاعة والوحشية ما أثار اشمئزاز المقربين إلى مونتيڤريد . ولكن القضية كانت في رأى الضباط الأسباب قضية معاقبة العصاة معاقبة تنفر الشعب من الثورة إلى الأبد » . أما روبلس فيقول في مقدمة المسرحية : « . . . ولما كانت هذه الفظائع والمذابح غير مختصة بتلك الفترة من التاريخ ، ولما كان الألم نفسه يفجر صراخ البشر منذ قرون ، وفي جميع أركان العالم . . . على الصليبان التي كان يحتضر فوقها رجال سبارتاكوس أو على مقاصل مفتشى القرون الوسطى ، أو في معسكرات التعذيب اليوم . . . فلا بد أن يفهم قصد المؤلف من أنه لم يستعر التاريخ إلا وسيلة وديكوراً ولوناً . . . » والمسرحية بالفعل تركز على البعد الإنساني تركيزاً واضحاً منذ اللحظة التي اختار فيها الكاتب بطله من ضباط « العدو » ، تماماً كما هو الحال في قصة فيركور « صمت البحر » . إن أمثال هذه الأعمال وإن بينت صلابة الشعب المعتدى عليه وحقه في حياة حرة يهون في سبيلها الموت ، إلا أن البعد الإنساني يحتل مركز الضوء حين يعتمد المؤلف إلى اختيار بطله من صفوف العدو لينحاز إلى حرية الشعب المغلوب على أمره . و « الإنسانية » هنا لا تعنى تجريداً عاطفياً مسرفاً في المثالية ، وإنما تعنى أن إيمان فرد ما بالحرية يتجاوز أحياناً حدود الوطن الواحد ليشمل بقية الأوطان ، باعتبار أن الحرية واحدة لا تتجزأ فالقهر الذي يعانيه أحد الشعوب لا بد أن ينعكس على بقية الشعوب بصورة أو بأخرى ، ومنها الشعب الذي خرج منه القاهرون . وأيضاً باعتبار أن الإنسان هو الآخر واحد مهما

تعددت ألوانه وأديانه وأجناسه فما يحس به من ضيم في مكان ما من العالم لا بد أن يشعر به أى إنسان في أى مكان آخر من العالم . وتلك هى دلالة أن يكون الكاتب فرنسيًا والشعب المحتل فنزويليًا والغاصب الأجنبي أسبانيًا . إن وحدة المصير الإنساني هى نقطة الانطلاق الفكرية في مسرحية روبلس . وسوف نلاحظ أن الشخصيات والحدث الرئيسى والمواقف المتفرعة منه ، كلها تنطلق من هذه النقطة الحاسمة . فالضابط « مونسيरा » يبلور هذه النقطة بلورة نهائية حين يصبح في وجه الكاهن — الأب كورنيل — « ألم تترك قط لهذه الألوان من التعذيب والسلب والإرهاب ؟ أنت الذى تقرر انتفاضة شعبنا كله في أسبانيا ضد مرتزقة بونابرت ، كيف يمكن لك أن تشجب أعمال هؤلاء الرجال الذين يريدون أن يقاتلوا فوق أرضهم ليكونوا أحراراً ويعيشوا كما يعيش الرجال . . . إن الفرنسيين في أسبانيا هم مضطهدونا المكروهون الملعونون . وهنا ، في هذه الأرض الحديدية ، يخضع الجنود الأسبان شعباً برمته لعبودية سوداء . . » ولكن الكنيسة التى اتخذت موقفاً مناوئاً لحرية الشعوب لم تكن لترضى بالتخلي عن تبرير القهر والطغيان الملكى بأن هؤلاء العبيد ليسوا إلا أشراراً نقتل الشر فيهم « إن رائحة جثثهم المريعة ليست إلا تنانة الشرير الملعون . فاسعد إذن يا مونسيرا ، إذا شعرت وأنت تلم بخرائب قرية ما بغضب الملعون العاجز ينبعث روائح فساد وانحلال » تماماً كما قال الفرنسيون عن شهداء الجزائر في رواية « نجمة » لكاتب ياسين . منطق واحد يحكم أعداء الحرية في كل زمان ومكان ، ومنطق واحد يحكم حركة الشعوب المستعبدة . ويحتال المؤلف على تجلية البعد الإنساني بهذه الحيلة المسرحية البارة فقد تفتق ذهن إيزكياردو عن خطة جهنمية تراءت له كحل مقطوع بسلامة نتائجه مقدماً . وموجز الخطة أن يستقدم بواسطة جنوده من الشوارع المجاورة وبصورة عشوائية ومفاجئة ، ستة أشخاص أبرياء لا حول لهم ولا قوة ويهدد « مونسيرا » بقتلهم جميعاً أمام عينيه إذا لم يصرح بالمكان الذى يجتئى فيه بوليفار قائد المقاومة الفنزويلية ضد الأسبان ، فهو الوحيد الذى يعرف هذا المكان لأنه هو الذى نقله إليه بعد أن علم بلحظة الانقضاخ التى سيقوم

بها زملاؤه على بوليفار بالرغم من مرضه الشديد . ويظن مونسييرا لأول وهلة أنها نكتة ثقيلة الظل من نكات إيزكياردولكنه يفاجأ بعد قليل بستة أشخاص يدخلون الواحد بعد الآخر وهم لا يعرفون لماذا جرى بهم إلى هذا المكان وأى مصير ينتظرهم . وهكذا يتحول المشهد إلى لوحة كفاوية أصيلة من ناحية الشكل فهم متهمون في قضية لا يدرون عنها شيئاً . ولكنهم من ناحية أخرى في ارتباطهم غير المبرر منطقياً بمونسييرا هم متهمون وقضاة في محاكمة يدرون عنها الكثير . ويختار روبلس الشخصيات الست اختياراً واعياً دقيقاً فهم الذين سيحركون الحدث الدرامي إلى نهايته : هذا بائع وذاك خزاف وهذه أم وتلك فتاة في سن الزواج وشاب صغير ومعهم شخصية أسبانية واحدة لمثل في إحدى الفرق المسرحية الوافدة . يضع إيزكياردو هؤلاء جميعاً في غرفة واحدة مع مونسييرا ليقول لهم : هذا هو قاتلكم إذا لم يتكلم !! ويزداد الارتباط غير المبرر بينه وبينهم وثوقاً ولا معنى . لقد خلقت عداوة بينهم وبين شخص لا يعرفونه ، فجأة وبغير مناسبة حقيقية . وتلك أبشع مراحل التعذيب التي منى بها مونسييرا فهو يستمع إلى مأساة كل منهم إذا مات وترك أبناءه اليتامى أو زوجته الأرملة أو أمه الثكلى ، ولكنه لا يستطيع أن يتكلم لأن حياة هؤلاء لا تشفع لموت بوليفار . اختيار صعب ومرير ، هذا الذي انطوى عليه الفصل الأول بمشاهدة العشرة .

والمسرحية في صميمها هي مسرحية هذا الاختيار الصعب ، فلم يكن ثمة صراع داخلي في شخصية مونسييرا بين أسبانيته وعلاقته ببوليفار ، وإنما هو كان قد تقمص شخصية بوليفار المفردة من ناحية ، والشخصية الجماعية للأبرياء الستة من ناحية أخرى . هذا الازدواج في التقمص هو الذي كان يمزقه دقيقة بدقيقة : « لكل منكم حقيقته التي يدافع عنها وحياته وما هو أهم من حياته . ولكن بوليفار يظل بعد الآن الأمل الوحيد ، الأمل الأخير للفنزوياليين بأن يتحرروا من الأسبان ؛ فلئن أسلمت بوليفار ، فإنني لا أسلمه وحده ، بل أسلم معه الحرية وحياة بضعة ملايين من البشر » . لم يعد مونسييرا ضابطاً أسبانياً في جيش الاحتلال ، وإنما أصبح من زاوية ما بطلاً من أبطال المقاومة ، وإن اتخذ من

فتزويلا ميداناً لهذه المقاومة . ولأن المنطلق في مقاومته إنسانى النزعة وليس دفاعاً عن قومية محددة ، فإن المؤلف يضعه في مأزق إنسانى بحث فيختار له ست شخصيات بريئة يهددها صمته بالقتل . فهو من زاوية أخرى يصبح قاتلاً بالهجان ، وإن اتخذت جريمته هذه الصورة العبثية للقتل . وهكذا يزواج روبلس بين لحظة الاختيار الوجودى ولحظة القضاء العبثى في مركب واحد لا سبيل إلى تجاوزه إلا بموقف قريب من جان دارك . وهو الموقف الذى صرخ فيه مونسيرو وكان صوته المعبذب صدى قديماً لصوت التاريخ من فوق خشبة الصليب « إن القضية هذا المساء هى أن ننقذ نفوسنا لا أجسامنا ، إن القضية هذا المساء هى أن نموت لننقذ ملايين البشر ، لننقذهم من الشقاء ، ولننظّل من ثمة جديرين بتضحية المسيح » إن جميع الذين « يختارهم » الله يجب أن يعذبوا . .

هذا هو منطق مونسيرو ، منطق الرفض لشخصية يهوذا ، المنطق الذى يحسم نهاية التقمص المزدوج لبوليفار والأبرياء الستة ، وأخيراً هو المنطق الوحيد الذى « يتجاوز » ثنائية الاختيار الوجودى والقضاء العبثى في مركب جديد هو المسيح أو جان دارك أو جيفارا ، أى « البطل – الشهيد » الذى تملأ عينيه الرؤيا اليقينية الصوفية فلا يرى سوى « الصليب » يعلق عليه آلامه وآلام المجموع في وقت واحد ، سواء كان هذا الصليب هو منصة الحريق التى استشهدت بنيرانها جان في العصور الوسطى ، أو قتل برصاصها جيفارا في العصر الحديث .

كانت الرؤيا اليقينية الصوفية التى تملأ عيني مونسيرو هى أن ألوف الأطفال في هذه الساعة يولدون عبيداً في كل مكان من هذا البلد فلم ير بدءاً من أن يحمل صليبه وعينه تزدادان اتساعاً كأن رؤياه تملأ وجوده كله « أنا أعلم . . أعلم أن باستطاعتي أن أختار ، وهذا ما يملؤني رعباً في الحقيقة . . إن هذه الحرية هى التى تعذبني في هذه اللحظة أكثر مما يعذبني يقيني بأنى سأموت » ولكن لعل هذه هى التجربة التى « يحفظها لى الله » . لعل الله يعرف أحياءه حين يتركهم أولاً « لهذه الحرية » . تلك هى مأساة مونسيرو إذن ، أن يختار بين الحياة العابرة لشخصه وستة من الأبرياء والحياة الباقية لبوليفار والملايين من الشعب الفنزويلي ،

وأن يكون محكوماً على هذا الاختيار مقدماً بترجيح كفة الاستشهاد عبر الرؤيا اليقينية الصوفية .

ولما كانت الرؤيا الصوفية في جوهرها ثورة على الصورة التقليدية التي رسمتها الكنيسة للعظمة الإلهية ، فإن تحالفاً غير مقدس يتم فجأة بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، فيشارك الأب كورنيل مع الضابط إيزكياردو في « ارتكاب جريمة لا اسم لها ضد البشر وضد الله » كما جاء على لسان الممثل الأسباني قبيل أن يأتي دوره في صف الأبرياء الصرعى . ومن اليسير على الكاهن الكاثوليكي أن « يبرر » جريمته بأن الملك هو ظل الله على الأرض وأن بوليفار قد عصى جلالته « فهو إذن عدو الله » ومن ثم يصبح واجب المسيحى هو التضحية بكل شىء ليتم أسر بوليفار ، وعليه — هذا الممثل الذى قدم مع الفرقة الملكية الأسبانية ولا يعلم شيئاً عن المقاومة الفنزويلية — أن يموت سعيداً بهذا المصير « الإلهى » . تشابه التيجتان اللتان يصل إليهما مونسيرو وكورنيل كل بطريقته تشابهاً غريباً فالله — فى النهاية — هو الحل الوحيد للأزمة والشفاء لكل قلق وتردد . ولكن الله عند مونسيرو فى صف المقاومة ، بينما هو عند القسيس كورنيل فى صف الملك . تلك هى الموضوعية الصارمة التى يستوحيا روبلس فى بناء المسرحية ، إنه لا يترك ثغرة واحدة تنفذ منها سهام الرؤية الذاتية للأمور . هو يكتب « عن » و « من أجل » المقاومة ، ولكنه يكتب أولاً وقبل كل شىء « مسرحاً » أى عملاً درامياً يجب أن تتدفق بين جنباته الحياة ، ولا يحدث ذلك إلا بالموازنة الموضوعية الدقيقة بين عناصر الحياة . لذلك يدور الحوار بين الغريمين : مونسيرو وإيزكياردو على هذا المستوى :

« مونسيرو : سأجعل معركة بوليفار معركتى ، حتى ولو لم أكن مؤمناً بوعد المسيح ! إن القضية هى أن ترد إلى ألوف المساكين كرامتهم ك مخلوقات للإله !

إيزكياردو : ولكن الكتاب المقدس يقول إن الرب قائم فى كل منا ، وإنك

إذا عملت على أن تطلق النار ، مباشرة أو غير مباشرة ، على
بشر أحياء ، فإنما أنت تصوب فوهات البنادق على الرب !
وإنك لن تستطيع بسبب هذا الإثم أن تفلت على أى حال
من لعنته !

مونسيرو : إننى أقبل أيضاً ألا أفلت من لعنته ! »

هكذا موضوعياً يحسم الكاتب القضية كما حسمها باختياره البارع لشخصيتي
« إيلينا » و « ريكاردو » بين الأبرياء القتلى . . فإذا كان البائع والحزاف والممثل
قد أعمتهم اللحظة العابرة عما ينتظر حياتهم الباقية من شقاء دائم أو حرية دائمة ،
فإن الكاتب قد اختار الفتى ريكاردو والفتاة إيلينا يعبران عن أصالة الشعب
الفترويلى ضد اللحظة العابرة . إن ريكاردو يهمس « إنى أصدقك يا مونسيرو »
فقد قتل أبوه حين كان صبيّاً ، قتله الأسباب ، فلا يملك إنزكياردو إلا أن يأمر
الجلاد بأخذ الشاب قائلاً « إن فى رؤية بطل ما يحزننى دائماً . فأنا لا أحب
أن يجد المرء معاذير لكى يموت » . وفى بساطة بالغة يلتفت ريكاردو فى طريقه
إلى الموت — بطلا شهيداً من أبطال المقاومة — إلى مونسيرو ليهمس من جديد
« إننى معك » فلا يجد إنزكياردو مناصاً من أن يعترف — فى إطار الموضوعية
التي آثرها الكاتب — بأنه هذا هو الذى قبل مصيره وحده « إنه الوحيد الذى
يعتقد أن الموت يخدم قضية تتجاوز حياته فى القيمة » . ويذكر الجلاد وقد عاد
من وكر الجريمة ليأخذ إيلينا إلى مصيرها أن الفتى « مات بشجاعة . رفض أن
تعصب عيناه . ولكنى مع ذلك أدت وجهه إلى الجدار . وفى اللحظة التي كنت
أهم فيها بإطلاق النار ، صاح : لتعش . . لا أدري ماذا . . لم يفهم أحد .
ولكن لا بد أن العبارة كانت : لتعش الحرية أو لتعش الثورة » . ويكاد أن
يتكرر نفس الموقف مع إيلينا بفارق بسيط يؤكد على بطولة هذه الفتاة الحميلة .
فقد أغراها إنزكياردو بالإفلات من الموت مقابل اللقاء على فراش الحب ،
ولم يكن رفضها للعرض إصراراً على عنديتها بقدر ما كان موقفاً من الجلاد ،
موقفاً إلى جانب مونسيرو وبوليفار والثورة .

واتساقاً مع « إنسانية » المسرحية فإن المؤلف الذى استعرض معنا ستة نماذج بشرية بريئة ماتت بغير ذنب جنته سوى أن مونسير لا يريد أن يفتح فيه بمكان بوليفار ، فإنه قرب النهاية وهو يشاهد الجنود تصطحب إيلينا عنوة إلى حيث يطلقون على شبابها الغض النار كاد أن ينهار ويصرخ « إنه بيت منزى على بعد خمسمائة متر من طريق يؤدى . . » وما أشبه المشهد بموقف جان وانهارها حين كتبت ما طلبوه منها. ولكن إيلينا لا تدع الفرصة تفلت وتحول فى صرامة وقسوة دون انهيار « البطل » فيتألك نفسه ويعود إلى تماسكه ولا ينطق ببقية العنوان الذى يختفى فيه بوليفار . . تماماً كجان حين سمعت الحكم بالسجن المؤبد فانقضت على صلك عبوديتها ومزقه إرباً وتوجهت شاحنة إلى منصة الإحراق . ويموت الأبرياء الستة ويهدده الجلاد بأنه سيحضر ستة آخرين حتى ينطق فإذا لم يتكلم فسيقتل آخرين وآخرين ، ولو أدى الأمر إلى مصرع الملايين من شعب فنزويلا . ويخيل إليك أننا أمام جلاد دموى لا يرتوى من الدماء ، ولكن روبلس الذى يتسم مسرحه بالبناء الموضوعى الصارم يتزع القناع الأحمر عن وجه إيزكياردو وعقله البارد فنراه مقتنعاً بأنه إنما يقوم بدور « الخادم المطيع » لصاحب الجلالة ، فهو لا يفعل شيئاً سوى أنه « يؤدى واجبه » وهو ليس إلا ضابطاً فى الجيش الملكى ، ولديه الأوامر بأن يحافظ — بأى ثمن — على « سلطة جلالته فى هذه البلاد . . » وأن جميع الفنزويليين الذين يثرون ، حتى بالفكر ، على هذه السلطة . مجرمون . . وهكذا يلفت الكاتب أنظارنا بعنف نحو حقيقة المأساة ، فهى ليست نتاج مزاج شخصى يتصف صاحبه بالتعطش إلى الدماء ، وإنما هى نتاج « وضع شامل » بين سلطتين ودولتين فقدت إحداها حريتها لمصلحة الأخرى . وما إيزكياردو إلا « أداة تنفيذ » لها سماتها الخاصة حقاً ولكنها فى النهاية « أداة منفذة » فقط . . وقد أجاد الفنان تبيان سماتها الخاصة حين سرد عاينا محنة إيزكياردو الشخصية إذ قبض عليه الثوار ذات مرة ودفنوه حياً حتى العنق أربعة أيام بليلاتها . ويكاد الانهيار أن يعاود « البطل » تحت وطأة الكابوس الذى صورته الجلاد بإمكانية إحضاره عشرات الأبرياء تحصد أرواحهم فى لحظات

مقابل كلمة من فمه لا ينطق بها . هذا الوقوف على « شفا الانهيار » تأكيد ملح من جانب الفنان على « بشرية البطل » لا على بذرة السقوط التراجيدى . فالقوتان اللتان تتنازعان روح فاوست الحديث - أو مونسير - ليستا قوتين داخليتين ملتحمتين بالنسج الذاتى للشخصية ، ليستاهما الله والشيطان ، وليستا قوتين علويتين يربطان مصيره فى الحياة والموت بلعنة الآلهة كالقضاء والقدر . . وإنما هما قوتان خارجيتان نابتان من الأرض لامن السماء ، من أرض البطولات البشرية ، بطولات المقاومة الوطنية ذات البعد الإنسانى الرحيب . ومن هنا لا ينتهى الصراع إلى « سقوط » البطل بالرغم من وقوفه طويلا على حافة الانهيار ، وإنما ينتهى الأمر باستعادة الجوهر الكامن فى أعماقه : تغليب الولاء للحرية على الولاء للوطن . ويساق مونسير إلى الموت والرؤيا الصوفية اليقينية تحول دونه ومعنى الموت : « إننى من هنا أسمع أنصار بيوبلا يهللون فرحاً لمقدم بوليفار . إنهم يهتفون له . إننى أرى الأعلام والزهور على النوافذ . إن نور الأمل يبرز ! وإن جميع الرجال يرفعون أسلحتهم ! وإنى لأسمع صيحات فرحهم ! إن جميع الأجراس تدق ، وجميع النساء يزغردن ! » فإذا قال إيزكياردو والجلاد يصطحب مونسير إلى « النهاية » : « لقد انتهى كل شيء » ، أجابه فى صيحة فرح حقيقى وإيمان عظيم : « بل كل شيء يبتدئ » . فالموت فى التاريخ الشخصى لأبطال المقاومة ليس موتاً ، إنه بمثابة « حل الأزمة » الذى يتجاوز به البطل أسوار اللحظة العابرة إلى الحياة الدائمة للملايين فى ظل الحرية . لم يكن موت المسيح موتاً ، فقد عمّت رسالته بعد موته - وبموته - أرجاء المعمورة . ولم يكن موت جان دارك موتاً ، فقد طرد الإنجليز من فرنسا ورفعت الكنيسة روح جان إلى مصاف القديسين . ولم يكن موت جيفارا فى عصرنا موتاً ، بل كان تعبيراً حياً وثورياً عن الطريق الوحيد الذى ينبغى أن يسلكه المناضل المعاصر ضد الاستعمار . . وحين رفع شباب العالم صورته عالياً فى مظاهرات ١٩٦٨ كان ذلك إعلاناً قوياً بأن جيفارا لم يمت . وكذلك الأمر فى مونسير ، إنه يموت لتبقى البطولة ، ليبقى بوليفار والملايين من إيلينا وريكاردو ، أبطال المقاومة الفنزويلية

العملقة. يموت ليخلف الأسطورة ويبقى « البطل — الشهيد — » رمزاً مجسماً للنضال المشترك بين الأسباني والفنزويلي ضد أعداء الحرية ، أو بين كل إنسان وإنسان ضد أعداء البشرية .

لقد آثر عمانوئيل روبلس ألا يظهر البطل الفنزويلي بوليفار طيلة المسرحية ليصوغ لنا أبطالاً لم يرسمهم التاريخ مقدماً ، ليصوغ لنا بطولة الشاب والفتاة اللذين قدما إلى المكان فجأة وبغير مبرر ، وليصوغ لنا بطولة أحد ضباط العدو الذى تجاوز ولاءه للجنرال الأسباني متذكراً أسبانيا تحت أقدام الفرنسيين ، وتجاوز حياته فى ظل اغتيال الحرية راضياً بالموت لنفسه ولغيره من الأبرياء الستة حتى ينعم برقدة هادئة وهو يرى بعين الخيال بطل فنزويلا يواصل المقاومة والنضال . وهذا ما لا بد أن يكون قد صعب الأب كورنيل وهو يسأل الضابط : « عمّ كان يحدثك أخيراً ؟ هل أظهر ندماً ؟ » فأجابه إيزكياردو وهو يحدق فيه بابتسامة غريبة « كلا . بل كان يحدثنى فحسب عن فرح الآخرين » .

* * *

يصل البعد الإنسانى مرتقى ذراه فى بطولة المقاومة كما يراها الكاتب الفرنسى رومان رولان . وبالرغم من أن رولان كتب المسرح والرواية إلا أن مؤرخى الأدب ونقاده يضعونه فى طليعة كتاب السير والتراجم الشخصية . ذلك أنهم حين يذكرون كتبه عن بهوفن وميكل أنجلو وتولستوى لا يقفون طويلاً عند أعمال عظيمة أخرى مثل قصته الطويلة « جان كريستوف » أو مسرحيته الإنسانيتين « الذئب » و « سيأتى الوقت » . أما المسرحية الأولى فكانت هجوماً ضارياً على القضاة الفرنسيين الذين حكموا على « دريفوس » وأدانوه بغير إنصاف ولا تمحيص ، وأما المسرحية الثانية فكانت هجوماً ضارياً على الحرب الوحشية التى شنتها بريطانيا على جنوب إفريقيا وظلت زهاء ثلاث سنوات (١٨٩٩ — ١٩٠٢) وعرفت باسم حرب البوير . والخيط الرئيسى الذى ينتظم هذه الأشكال الأدبية جميعها من سيرة ورواية ومسرحية هى الشعور الإنسانى الغالب على وجدان رومان رولان ، الشعور القائل بأن البشرية جسم واحد إذا تألم أحد

أعضائه سرى الألم مسرى الدم فى بقية الأعضاء .

هذه البداية شديدة الأهمية لأنها تركز الدلالة الرئيسية فى مسرحية « سيأتى الوقت » التى نحن بصدد تحليلها كواحدة من الأعمال المسرحية التى تدرج فى باب مسرح المقاومة بالرغم من كل التحفظات التقنية التى تؤخذ عليها كعمل درامى . فالحق أن تغليب العنصر الإنسانى على ما عداه من العناصر فى قضية المقاومة الوطنية يكاد أن يكون موقفاً فكرياً متكاملًا من جانب قطاع عريض فى الأدب الغربى . هذا الموقف الذى يترجمونه فنيًا باختيارهم أرضاً مناضلة غير أرضهم ، وباختيارهم نموذجاً إنسانياً للبطولة من بين صفوف العدو . . . هكذا رأينا شتاينبك يختار الروبيج ، وإهرنبورج يختار فرنسا ، ومن ناحية أخرى نرى فيركور فى « صمت البحر » يختار ضابطاً ألمانياً نموذجاً إنسانياً وكذلك روبلس يختار ضابطاً أسبانياً . أى أن الإحساس العميق بوحدة البشرية هو الموقف الفكرى الذى يناضل منه وعنه الكاتب الغربى ضد العدوان أياً كان بعد ذلك : عدواناً قومياً على الأرض ، أو عدواناً دينياً على العقيدة ، أو عدواناً عنصرياً على الجنس . إن الفرشة الإنسانية تدثر كافة المعانى والأفكار والدلالات التى يضمها الكاتب الغربى أعماله الفنية المناضلة ضد الاستعمار والغزو الأجنبى لوطن من الأوطان . ورومان رولان هو الكاتب الغربى النموذجى الذى كان يرى فى العالم كله قريته الصغرى كما يقول هـ . ج . ويلز .

وإذا كانت هذه السمة « الإنسانية » تبدو واضحة فى مسرحيته الأولى التى كتبها عام ١٨٩٨ تحت عنوان « الذئب » بانتصافه لقضية دريفوس ، فإنها تبدو أكثر وضوحاً فى مسرحيته « سيأتى الوقت » التى انتصف فيها للإفريقيين والمستوطنين الهولنديين ضد الغزاة الإنجليز . ولعل التناقض الرئيسى فى البناء الدرامى ينبع من هنا ، فالإنسانية الدافقة بين حنايا الشخصيات هى إنسانية مجردة ، محسوبة ومفصلة حسب مقاسات الفكرة الذهنية الخافقة بين أضلع رومان رولان . فبينما كنا نتوقع شخصاً من لحم ودم حتى تتأكله لنا « إنسانيتهم » كخامة بشرية ، فوجئنا بهذه الشخصية . أو تلك رمزاً لفكرة مجردة تسبح مع

الأحداث ولا تصدر عنها بالضرورة وتطفو مع المواقف ولا تتولد منها فيما يشبه الحتمية . وإنما جاءت الشخصيات والأحداث والمواقف في مسرحية « سيأتي الوقت » أشباحاً ذهنية تحوم حول هذا المعنى الذي أراد الكاتب أن يصوغه حواراً مسرحياً . وليس من ضير بطبيعة الحال أن « يجرّد » الفنان مشاعره وأفكاره في مقولات ذهنية ، ولكن الضير الحقيقي هو هذا الشرخ بين الشكل والمضمون ، بين الطابع الإنساني الكثيف لكل شحنات التجربة البشرية في سلبياتها وإيجابياتها ، والبناء التجريدي القريب من أسلوب الشفرة . هذه هي الخلطة التي تعانيها بنية المسرحية في الصميم ، ويترتب عليها بقية ألوان الهزال والضعف التي منيت بها مختلف مراحل تكوينها .

ولقد أراد رومان رولان أن يختار نماذجة بحذق بالغ فاصطفت لدينا شخصيات من كل نوع على جانبي النزال ، جانب الوطن الإفريقي الهولندي المهزوم وجانب الفاتحين البريطانيين . والمسرحية تبدأ في منزل سيدة هولندية مات زوجها في الحرب وتبقى لها طفلها الوحيد ، وقد وصل إلى المنزل اللورد كليفورد قائد القوات الإنجليزية ليطلب إلى الأرملة أن تتيح له أن يتخذ ركناً في منزلها مكتباً له . وتحاول ديבורا أن تترجم هزيمة شعبها أمام الغزاة ترجمة ترضيها هي وابنها دافيد والعجوز نریمی . فإذا تساءلت ديבורا لماذا ترك الشعب المدينة دون أن يدافع عنها أجابت نریمی بأن الشعب لم يهرب وإنما ترك العدو يسقط في الهوة ليحاصره ويشعل النار في كل شيء . وتردد ديבורا وكأنها في مونولوج « ونحن نحترق إذا لزم الأمر . فلأمت كما مات شمعون مع أعدائه » . أما كليفورد فنذ الوهلة الأولى تبدو عليه سمات التفرد الشديد عن بقية الضباط والجنود ، إنه يدرك فيما يشبه الحدس أن النهاية ليست في جمال المقدمة . إنه لا يرى سوى الطرقات الحالية من كل شيء سوى الكلاب التي تكشر عن أنيابها والدجاجات الهزيلة وبعض المتسولين « ويهود يهتفون تحيا إنجلترا حتى يكون لهم الحق في سرقتنا » وخلف النوافذ وجوه ممتعة لنساء تحفل نظراتهن بالكراهية « لا أحد يقاوم . عدو لا يمكن الإمساك به . . . يبتعد منا دائماً » . ويضرب رولان ضربته

الأولى بالحوار بين هذا النمط الفريد والنمط الآخر الذى يمثل الأغلبية الساحقة من الغزاة . يوجه كليفورد حديثه إلى ميلز الطبيب المرافق للحملة :

« كليفورد : إني نخجل يا عزيزى . كل هذه القوة الهائلة لتجريد بعض المزارعين من حقولهم ومزارعهم . الاستمتاع الحقيقى أن تنتصر على خصم فى مثل قوتك وموتبتك . متى ينتهى كل هذا ؟
ميلز : الأمر هو هكذا . إذا لم يأكل الأقوياء الضعفاء فلن تقوم الحضارة على الإطلاق » .

ويبدأ حديث « السلام » بين كليفورد وأرملة الشهيد الهولندى ، ولكن المرأة لا ترى فيه سوى هذه السترة العسكرية اللامعة برتبة الفيلد مارشال . . أما هو فيرى فيها وفى طفلها شيئاً مختلفاً . يرى فيها زوجته التى ماتت مع طفلها بالحمى التى أكلتهما خلال الأيام الأولى من الحجىء إلى هذه البلاد . وحين تعلم ديبورا بذلك كله تتأبها الحيرة البالغة العنف بين التعاطف مع زوج أرمل وأب مات وحيداً ، وبين السخط والحقد على ضابط من الأعداء تسبب فى مقتل زوجها وأبى وحيداً . ولكن الكاتب ينشغل عنها بتسليط الضوء مركزاً على شخصية كليفورد ، سواء بإبراز نقيضه الجنرال جراهام الذى يرى أن أكثر الأساليب إنسانية هى أن تحارب بلا رحمة فتنتهى الحرب سريعاً ، أو نسج الأحداث التى تصهر المعادن كأن يأتى إليه الجنود بمواطن من الأهالى يتهمونهم فى بادئ الأمر بأنه مزق العلم البريطانى وشرع فى قتل أحد الجنود . ولكن كليفورد يحاور الرجل فيتبين له أنه نصف مجنون على الأقل وأنه لا يعنى تماماً ما قام به . غير أن الطبيب يسرع إلى القول بأننا جميعاً مجانين بصورة أو بأخرى . وهكذا يساق الرجل إلى الإعدام رغم أنف القائد وأفكاره ومحاولاته « الغريبة » . والكاتب هنا يلعب على ثلاثة أوتار : الأول هو أن هذا الشهيد المجهول الذى يتسم بالبلاهة أو الجنون إنما تؤكد محاولته الجريئة « مخزون اللاوعى » القابل للانفجار فى أية لحظة ، بأعماق هذا الشعب المهزوم . والوتر الثانى هو أن الطبيب الذى نفترض فيه ولاء للإنسانية وآلامها أكبر من ولائه للغزو والاستعمار هو الذى يبرر إعدام

الرجل . أما الوتر الثالث فهو أن الفرد — حتى ولو كان قائداً — فإنه لا يستطيع أن يحرف منطق الأشياء والتاريخ . وإذا كان جراهام الجنرال ، وميلز الطبيب يعبران عن النقيض المتطرف لكليفورد ، فإن هذا النقيض لا يكتمل إلا لصاحب المصلحة الحقيقية في الغزو — لويس — الذي لا يعتقد أنه قد حدث في تاريخ العالم أن أديرت حرب بمثل هذه الإنسانية « هل هناك أروع من التضحيات التي نبذلها لنفتح أمام الحضارة هذه الأرض التي كان يغلقها غباء أصحابها ، لندخل إلى الأرض بالقوة ، التجارة والصناعة والدين . لنستثمر أخيراً الثروة الهائلة التي وضعها الرب هنا كأمانة ، والتي يعتبر عدم استثمارها كفراً » . فيرد عليه كاريني محيياً هذه الأفكار النيرة « هذا منطق جميل يا لويس . إنجلترا بنك الرب . مستثمرة أموال الرب » . ولا يعدم لويس هذا المنطق الجميل (!!) حين يتساءل لماذا نخجل البعض من أنهم أكثر ذكاء من الآخرين بينما الحرب — أي القوة — هي قانون التقدم وزينة الحياة ، فكل أصوات الطبيعة من طنين الحشرة إلى هزيم الرعد إنما تعلق انتصارات أو هزائم في الصراع المجيد من أجل الحياة . فإذا انتقل الحديث إلى لسان مسز سمبسون قالت إنها سعيدة لمجيئها إلى هذه البلاد التي تحتاج إلى أناس ذوي رسالة ، تحتاج إلى تعلم الثقافة والأخلاق وكلمة الرب : « إن إنجلترا هي إسرائيل العصر الحديث ، عهد الرب إليها برسالة خاصة » . وعندما رفع الجميع كؤوسهم ، صاحب المال والطبيب والمرأة ليشرّبوا نخب الوطن والإمبراطورية وغزو الأرض يهمس كليفورد لنفسه « الأرض ؟ ست أقدم من التراب » هل تذكر مع طلاقات الرصاص التي أردت الرجل المجنون موت زوجته ووحيدته ورقادهما تحت هذه الأرض التي جاء مع غيره قائداً لغزوها ؟

إن رومان رولان لا يصرح بشيء ، والأحرى أن نقول عنه إنه لا يصرخ به ، وإنما هو يوظف بعض أدوات التكنيك الحديثة كاستخدام الموروث الشعبي والديني والأقوال المأثورة عن كبار الاستعماريين ليدلل على ما يحتويه باطن الشخصيات فلا نخدعنا مظهرها . . هو يدير على بعض الألسنة مختارات من

التوراة حين ينطق بها البعض أو يتمثلها إنما ينطق بروح عنصرية متمثلاً بأسطورة شعب الله المختار وعمود الضياء الذى كان يقوده فى قلب الصحراء . وكذلك هو يدير على السنة أخرى أقوال اللوردات الإنجليز مثل كتشنر الذى يشعر بأعمق العطف على آلام هذه المخلوقات التعيسة التى تقع مسئوليتها على « المتمردين وسلوكهم الشائن » . . على أن الموروث الشعبى الدينى لا يشكل وجداناً شعبياً أو دينياً فى شخصيات رومان رولان ، وإنما هو أقرب ما يكون إلى « لعبة فكرية » يستخدم فيها الطرفان المتنازعان كلاهما أسلوب التراث فى التفكير . فهكذا رأينا الطفل دافيد يجيب على سيمبسون حين سأله عما إذا كان يعرف من هو دافيد مردداً من صفحات التوراة « قال داود لأعدائه تأتون إلى بالسيف والحرية والدرع . ولكنى أنا أذهب إليكم باسم الرب الذى أهتموه اليوم . الرب سيضعكم بين يدي . سأقتلكم . سأقطع رؤوسكم - وأعطى - اليوم ، أجسادكم الميتة ، لطيور السماء ووحوش الأرض . من أجل أن تعرف الأرض كلها أن لداود رباً » وكأن الطفل يتكلم باسم شعب كامل ، مضطهد ومغلوب على أمره .

وتكتمل الدورة الدرامية باشتداد أزمة كليفورد والمضاعفات التى أملت بها ، فالمعتقل الذى يجمع المواطنين من هنا وهناك يكاد يكون تمثلاً مجسماً للدمار والعذاب . فقد استطاع جراهام أن يثنى كليفورد عن المنشور الإنسانى الذى كان بصدد إصداره واستبدال منشور وحشى به ينذر السكان من الإقدام على أعمال الثأر أو حماية من يقومون بهذه الأعمال باعتقالهم ومصادرة أملاكهم وحرق بيوتهم ومزارعهم . ذلك كله يدفع كليفورد ملياً نحو التفكير فى الاستقالة . وذلك أيضاً ما يدفع جندياً مثل « أوين » إلى العصيان عن تنفيذ الأوامر وعدم الاشتراك فى الحرب ، وكذلك « الإيطالى » الذى يصبر على الهروب من البلاد نهائياً ولكنه يصاب برصاصة أثناء المطاردة . ويصارع كليفورد نفسه وزميله الطبيب ميلز أن نفسه أضحت ميداناً لمعركة بين إرادتين « لو كنت فى حالتى الطبيعية لقررت ثم نفذت قرارى مهما يكن دون أن أسمح لعقلي بأن

بناقش شيئاً . ولكنى ضعفت إلى أقصى حد ممكن « فقد حوصرت قوات المقاومة حصاراً لا ينتظر سوى المدافع الإنجليزية لتحصد الأرواح جملة ، دون بين المحاصرين زعيم هذا الشعب الذى لم يفصل لحظة واحدة عن قراته . ولا سبيل أمام البطل التراجيدى الذى لم يكتمل بناؤه إلا بأن يعطى مسدسه إلى ميلز ويأخذ عليه عهداً بأن يطلق عليه النار فور إصداره القرار بحصد أرواح هذا الشعب . كقائد لا بد أن يضرب ، فإذا ضرب فعليه أن يموت . تلك هى البنية التراجيدية فى صميم تكوين شخصية كليفورد . ويكاد رولان أن يستكمل بناء هذه الشخصية حين يجرى هذا الحوار بين كليفورد وأوين :

« أوين : أنت طيب . ورفاق طيبون . وأنا لست شريراً . ومع ذلك فنحن نرتكب الشر .

كليفورد : إذا كان الأخيار ينسحبون من الحياة كما تفعل . فلن يبق فيها غير الأشرار .

أوين : إذا كان الأخيار يرتكبون الشر فهو أسوأ من الأشرار لأنهم يعرفون ما يفعلون » .

ولكن أوين يدخل المعتقل لعصيانه الأوامر ، ويموت آلان مقتولا برصاصة الإيطالى ، ويموت الإيطالى مقتولا برصاصة آلان . ويمسك الطفل دافيد بمسدس كليفورد الذى وضعه ميلز على منصدة مجاورة ويطلق منه رصاصة واحدة تقضى على الرجل الذى عاش وحيداً معذباً طيلة المسرحية ، وكأن هذه الرصاصة هى الحل الوحيد أيضاً لمأساة قائد الأعداء الذى قرر أن يكون إنساناً قبل أى شيء فكانت إنسانيته هى الأزمة التى بلغت عند الحامة ذروة المأساة . ولعل شخصية كليفورد هى الشخصية التى أنقذت المسرحية من البوار . ولكن بدلاً من التراجيديا بغير بناء تراجيدى ينسف التراجيديا من أساسها . ولأن الحامة الرئيسية للدراما هى « المقاومة » فقد أدى ذلك إلى انقسام جوهرى فى بنائها بين العنصر الخارجى الذى يجسد قلب المسرحية ونبضها الخافق ، والعنصر الداخلى الذى يجسد قالب كليفورد ونبضه الخافق . وكذلك الانقسام بين المضمون الإنسانى والشكل الذى تحل

فى كثير من أجزائه إلى « تجريد » يجعل من الشخصيات أبواقاً لفكرة من الأفكار . وتخرج من المسرحية بنظرية رومان رولان فى الاستعمار أكثر من خروجك بمأساة إنسانية . والنظرية تقول إن صاحب المال « لويس » يجند جيشاً لحماية استخراج الممال من جنوب أفريقيا « المتخلفة » بحجج عديدة منها نشر الحضارة والدين والأخلاق والثقافة . فالمستعمر يمسك المسدس فى يده والإنجيل فى اليد الأخرى . ولقد ذهب كليفورد ضحية أزمة شخصية هى وفاة ابنه وزوجته لحظة وصولهما إلى الأرض المغزوة فقد نشب بين ضلوعه فجأة صراع لم يهدأ - بين الواجب العسكرى والشعور الإنسانى - إلا برصاصة الطفل دافيد . ونحن لانكاد نرى الشعب المهزوم فى حالة مقاومة حقيقية ، وإنما فى حالة احتجاج إنسانى عنيف تجسده مناقشات ديورا الحزينة دائماً لفقد زوجها ، وحالة طفلها الذى يمسك المسدس فى شجاعة غريبة ويطلقه على الرجل الذى كان يحبه ويحتضنه ، وحالة الرجل شبه المجنون الذى مزق العلم البريطانى وشرع فى قتل أحد الجنود الإنجليز ، وحالة القائد الوطنى الذى أسرف لم يرتج عليه القول لحظة فى الدفاع عن وطنه . وهى جميعها حالات إنسانية عامة ومجردة يقف فيها الكاتب موقفاً منحازاً إلى القوى الوطنية ، ولكن من وجهة نظر إنسانية خالصة .

* * *

ولعل الأدب المسرحى لم يعرف امتزاجاً عميقاً بين الأبعاد الثلاثة ، الإنسانية والقومية والاجتماعية ، كما عرفها فى مسرحية الكاتب الأيرلندى « شون أوكيزى » الذى اختار عنوانها من رمز الحركة الوطنية الأيرلندية « المحراث والنجوم » . ولكن إنسانية أوكيزى على النقيض من إنسانية رولان ، ليست إيماناً مجرداً بالإنسانية ، وإنما اعترافاً بجوانب النقص البشرى ثم تعاطفاً مع لحظات الضعف فى الإنسان . ومسرحه لذلك أقرب ما يكون إلى مسرح « الشخصيات » التى تتوالى عليها المواقف والأحداث لتختبر معدنها وتحدد مدى قيمتها . فالمقاومة هنا ليست إلا « مناسبة » يتعرف بها أوكيزى على إنسانية شخصه ، والبطولة « بهذه المناسبة » لن تكون فى

مجرد الاستشهاد الشجاع من أجل الدفاع عن الوطن ، وإنما تتجاوز « بطولة المقاومة » في مسرحية أوكيزى هذا المعنى المباشر القريب إلى أبعاد عميقة الغور في الشخصية الإنسانية . ولقد اختار الكاتب منذ البداية أن تكون أرضيته الاجتماعية هي الفئات صاحبة المصلحة الأولى في الثورة ، الفئات التي يبلغ بها الكدح والشقاء أن تقف دائماً على حافة هاوية غير مرئية ، فإذا تحركت إحدى قدميها طموحاً زلت وسقطت ، وإذا تحركت القدم الأخرى تمرداً وتغييراً للبناء الاجتماعي بأكمله لم تنج في أحيان كثيرة من السقوط أيضاً . تتكون هذه الأرضية الاجتماعية من عامل البناء جاك كليثيرو وزوجته نورا وعمها بيتر الذي ينتمى إلى الطبقة العاملة ، ثم الكوئي السباك – ابن عم جاك – وبيسى برجس بائعة الفاكهة المتجولة ، ومسز جوجان الخادمة المتجولة أيضاً وابنتها المريضة بالسل مولسر ، والنجار فلوثرجود . هؤلاء هم الخيوط الرئيسية في نسيج المسرحية ، وهو كما نرى نسيج « القاع » الاجتماعي لأيرلندا المناضلة ضد الاستعمار البريطاني . ولكن أيرلندا بالرغم من أنها مستعمرة إنجليزية إلا أنها ليست « قاعاً » و « حضيضاً » فحسب ، وإنما هي مجتمع متعدد الطبقات والصراعات ، ولذلك فهناك إلى جانب هؤلاء الضائعين في خضم الصراع الاجتماعي من ينتمون إلى شرائح طبقية أعلى . ويشاركون من موقعهم في النضال الوطني ، لأنهم أيضاً أصحاب مصلحة في طرد الاحتلال مهما تعارضت مصالحهم في النهاية مع مصلحة الفقراء . ولا يركز مؤلف « المحرث والنجوم » أضواءه – وهو بصدد مسرحية وطنية – على التناقض الطبقي بين العمال المنضوين تحت لواء « جيش المواطن الأيرلندي » والبرجوازيين المنضوين تحت لواء « جيش المتطوعين الأيرلنديين » فالمعركة التي يشتركون بدمائهم في أوارها توحد مصالحهم في ساحة القتال ، ولو مؤقتاً . وإنما يركز الكاتب – منحازاً بغير شك إلى الطبقة العاملة – على المناخ « الإنساني » للمقاومة . يقول السباك الكوئي « ليس هناك شيء اسمه أيرلندي أو إنجليزي أو ألماني أو تركي ، إننا جميعاً آدميون فحسب » وهو شيوعي حديث العهد بالماركسية ، وتنطبق عليه كل صفات حديثي العهد بالإيمان

من الحماس المفرط والمبالغة الزائدة والسذاجة الشديدة والتبسيط المذهل . وهو على النقيض تماماً من شخصية العامل العجوز بيتر الذى يتلفع بأزياء القرون الوسطى ولا يرى فيما يردده الشاب الكوفى إلا إلحاداً وجحوداً . وكلاهما يلتقيان فى الاختصار على « المشاهد » السلبية للأحداث . ولذلك فهما بالرغم من توتر علاقتهما كثيراً ما يجمعهما الود فى لحظات . وكذلك الأمر بين الثلاثى النسائى نورا وجوجان وبيرجس . إن بيرجس تسخر من المعركة وتهتف للقصر البريطانى بالنصر وتقضى يومها فى شجار مع جاراتها الأخريات . ونورا تكاد تجن هياماً بزوجها وحرصاً عليه ورغبة أكيدة فى منعه من الانخراط فى السلك العسكرى جندياً أو قومنداناً بين صفوف رجال المقاومة . . حتى إذا وصله الخطاب الرسمى بتعيينه قومنداناً بادرت إلى إخفائه عنه . ويغمر الكاتب شخصية كليثير وحين يدفعه إلى التباهى أمام زوجته بأنه ترك جيش المواطن من أجلها ، فتجيبه على الفور بأنه لم يترك الجيش إلا لأنهم لم يعينوه قائداً . وعندما يصل الكابتن برينان ومعه قرار الترقية يبادر كليثير وإلى حزام براون ويتمنطق به ثم يضع مسدسه فى الجراب ويمضى بخطى عسكرية ! وفى إحدى الحانات المطلة على مكان الاجتماع الكبير لجيش المواطن الأيرلندى ، يصوغ أوكيزى من البارمان والعاهرة والرواد « عجينة إنسانية » تركزت فيها كل عناصر السلب والإيجاب . إن بيتر الذى يبرز وسط الأحداث كشبح من قبور العصر الوسيط يخلع عنه رداء السلبية قليلاً فيطلب كأسين ، له واحدة ولصديقه فلوتر واحدة ، ويتمم للبارون فى طمجة متعجلة : « إن اجتماعاً كهذا يجعلنى دائماً أحس كما لو كنت أستطيع أن أعب بحيرة إيرن حتى أفرغها » وهى عبارة تذكر القارىء العربى بعبارة أحمد عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ حين قال وهو يوقع على التوكيل الوطنى عن الأمة الذى أثبت به الوفد المصرى شرعية تمثيله للشعب إنه يحس بسعادة دونها سعادته وهو يعب الكأس الثامنة بين فخذى زبيدة . ويتراءى للجميع من نافذة الحانة قامة الخطيب الذى يلهب الحماس الوطنى للجماهير ، بينما يثرثر الكوفى عن فائض القيمة ، وتتملق روزى الزبائن الفقراء بتعرية ساقها وقرب مخدعها حتى تتمكن من اصطحاب

فلوثر إليه بدلا من الكوفي الذى أهانها . ثم يقتحم المكان كليثيرو والكابتن
بريتان والملازم لانجون . ويتعاطون كئوساً فى صحة الثورة التى يؤكد لانجون أنه
قد حان وقت قيامها « إن موعد المعركة الآن ، ومكان معركة إيرلندا هنا »
ويظهر الخيال الطويل الداكن من النافذة فيصغى الجميع « إن أعداءنا أقوياء ،
لكنهم مع قوتهم لا يقدرّون على إبطال معجزات الله ، الذى ينضج فى قلوب
الشباب البذور التى بذرها شباب جيل مضى » . وعندما تخرج روزى برفقة فلوثر
من « استراحتهما » يدوى صوت أحد الضباط وهو يأمر المتطوعين الأيرلنديين
بالاستعداد . وتشرع روزى فى الغناء :

كان لى يوماً حبيب ، حائك ، لكنه لم يستطع
أن يفعل شيئاً من أجل ،
ثم وقعت فى حب بحار قوى وعنيف كالبحر .
كنا نتعاق ، ويقبل بعضنا بعضاً ، بتعب حتى يفر الليل
من الصباح .
وهناك لفرط بهجتنا ، كان طفل مشرق مليء بالحياة
يرقص رقصة مرحة فى الفراش !
يرقص فى الفراش
ويصيح من أجل الزبد والخبز .

ثم يختلط صوتها بصوت كليثيرو وهو يأمر كتيبة ديان بجيش المواطن
الأيرلندى أن تأخذ وضع الاستعداد . وهكذا يزواج شون أوكيزى مزوجة حية
رائعة بين الحلم الحبيب فى مخيلة عاهرة ، عن طفل مليء بالحياة يصيح من أجل
الزبد والخبز وبين الطريق إلى تحقيق الحلم ، طريق النضال المساح لشعب
أيرلندا . فعندما تغنى روزى أغنية الرفض لحبيبتها الحائك الذى لم يستطع أن
يفعل شيئاً من أجلها ، فإنما تغنى فى نفس الوقت أغنية القبول لحب البحار
العنيف كالبحر . . وكأنها تنشد أغنية الثورة الهادرة فى طرقات أيرلندا ، وكأن
الكاتب يقول إن للمومس حقاً فى مشاركة الملايين أحلامها ، بل هى تستطيع

أن تجسد أروع الأحلام ، إذ لكونها تندرج في أسفل قائمة الضائعين بالحضيض الاجتماعي ، فإنها تملك اللسان الحقيقي - والموجع - للمأساة .

وباحتدام المعركة يحتدم كل شيء ، تتلاطم الذرات بعضها ببعض .
تدهور صحة مولسر ابنة مسز جوجان ، ويقرّع الرصاص في كل مكان ،
وتخرج بيسي وفلوثر للاشتراك في السلب والنهب ، وتعود نورا بغير كليثيرو بعد
أن بحث عنه في كل مكان ، تعود بغير عقلها ، فقدته مع رؤية الدم والحش
واحتمال أن تكون جثة جاك من بينها . وينفجر كل شيء بدخول كليثيرو
وبرينان ولانجون المسكين وهو ينزف . وتظن نورا أن عقلها عاد إليها . ويعود
فلوثر مخموراً بينما يهم كليثيرو باستعادة جأشه ويندقيته ليعود إلى الميدان ،
وتخر نورا على ركبتيها سجوداً للقدر . ولكنها لا تقوم من ركبتيها أبداً . . . لقد
رجع زميله برينان مرتدياً ملابسه المدنية ومعه رسالة إليها ، آخر رسالة من كليثيرو
« لقد ظللنا نقاتل حتى اشتعل المكان . أصابته رصاصة في الذراع ، ثم في
الرئة . . . ثم اضطررت أن أتركه لأنقذ نفسي . . . لقد لقي مصيره كرجل ،
كانت آخر همسة له هي قل لنورا أن تكون شجاعة . . . إنني مستعد أن ألقى
ربي ، وإنني فخور لأن أموت في سبيل أيرلندا . . . وعندما سمع قائدنا ذلك قال
إن نهاية القومندان كليثيرو كانت ومضة مجد . لسوف ينقلب حزن مسز كليثيرو
إلى فرحة حين تدرك أنها كانت زوجة لبطل » ولكن نورا كانت قد فقدت
عقلها للأبد بحيث لم تعد تستطيع أن تفرح أو تحزن ، إنها فقط تستطيع أن
تلتقط من ذاكرتها وميض الكلمات التي صرخت بها قبل أن يذهب . قالت له
إن الجميع خائفون وإنهم يطلبون منه أن يرافقهم للحرب إذ من المحتمل أن يصيبه
الموت ويخطئهم . وها هو ذا برينان يعترف بأنه صلى عليه صلاة المرقى وهرب
حتى لا يموت هو الآخر . فهل كانت هذه المرأة الملهة في حب زوجها ، خائنة
لوطنها كدعارة روزي ، أم أنها كانت في مستوى التنبؤ بما سيكون كحلم
روزي؟ على أية حال ، فإن الكاتب لا يجيب . وطوال المسرحية هولا « يحكم » على
أحد بشيء ، وإنما يصبر إصراراً مذهلاً على تتبع تفاصيل التفاصيل حتى لا نطلق نحن

الحكم جزافاً. وتموت مولس من السل، وتجن نورا من الصدمة العصبية، وتموت بيسي برصاصة تخترق النافذة فتصيبها وهي تسند نورا بذراعيها.. وما يكاد النعش يخرج حاملاً جثمان مولس تحت إشراف الجنود الإنجليز، حتى تبدأ مسز جوجان تنادى نورا لمساعدتها في إعداد نعش الجنادة الجديدة، بينما تتصل أصداء الجنود في الخارج بهتاف زملائهم في الداخل :

أبقوا مدافئ البيوت مشتعلة ،

بينما قلوبكم تهفو

ولو أن فتيانكم بعيدون

فلنهم يحلمون بالوطن

هنالك بطانة فضية

تلتمع خلال السحاب المظلم ،

اقلبوا السحاب المظلم

حتى يعود الفتيان إلى البيت !

بهذه الأبيات يختتم شون أوكيزي مسرحيته الرائدة ، التي لا تؤرخ حقاً للانتفاضة الأيرلندية الوطنية ولكنها ترتفع إلى مقام النبوة الفنية. وهي في فصولها الأربعة تكاد تنهج نهجاً كلاسيكياً خالصاً لولا أن « حدثاً » من الأحداث الكلاسيكية لم تعرفه « المحرث والنجوم » وإنما كانت المقاومة في حياة جميع الشخصيات « تجربة » إنسانية ، سلبية عند بعضهم ، إيجابية عند البعض الآخر . وربما كان هذا « المركب الموضوعي » هو أبرز وجوه المسرحية التي تعتمد في تخطيطها على شخصيات متناقضة حقاً ، ولكن تجمعها « الحياة الواحدة » بكل ما فيها من معارك وصراعات . يبدو هذا المركب الموضوعي واضحاً غاية الوضوح في كشف الأقنعة عن الوجوه وتمزيقها بصورة قد تصدم الشاعر . فبالرغم من الانحياز الفكري لشون أوكيزي إلا أنه أراد أن يقدم لنا درساً عميقاً عن الانحياز الأول والأكبر في الفن وهو الانحياز للإنسان ، لإنسانية الإنسان بما تشتمل عليه من قوة وضعف ، وانتصارات وهزائم . وهو في النهاية يريد أن يقول لنا في

بساطة ويسر إن البطولة ليست « أمراً شاذاً » ولا « قراراً مرسوماً » وإنما هي عنصر كامن في النفس البشرية يتجسد دوماً في مسيرة الفرد والجماعة وفق معدلات الزمان والمكان . . فالحياة في تدفقها اليومي الحار تقلب وضع عناصر النفس البشرية فإذا بهذا العنصر دون ذاك يلمع فجأة كنجم في سماء كان يظنها المرء ظلاماً في ظلام . لقد تغلبت عناصر الضعف على عنصر القوة في شخصية جاك كليثيرو حين ترك الجيش ، ولكن عنصر البطولة حين وافته الفرصة قهر محبته لزوجته ومات صريعاً ، بينما غلب حب البقاء في شخصية برينان وهرب قبل أن يقتل . وكذلك الأمر مع بيسي برجس التي عاشت حياتها في شجار مع نورا ثم ماتت وهي تسندها بذراعيها . عنصر البطولة إذن ليس معدناً نادر الوجود ، ولكن « حركة الحياة » هي وحدها التي تمنحه فرصة الازدهار فيقاوم الفرد مقاومة أسطورية ، وهي أيضاً التي تخفيه أحياناً عن عيني صاحبه فيحتجب دوره الخلاق . ولكنه في ظهوره واختفائه معاً إنما يعبر عن دورة الحياة الأبدية .

* * *

يتخذ بطل المقاومة وضعاً « إنسانياً » جديداً في مسرحية الكاتب الفرنسي آرمان سالاكرو المسماة « ليالى الغضب » . فهو يتصلب لهذه اللحظة التي درجت البشرية على تسميتها بالخيانة إذا تعارضت القيمة مع السلوك وفضل « الخائن » أن يغتال القيمة من أجل اللحظة العابرة أو وهم الحياة . وتختلف « ليالى الغضب » اختلافاً تكتيكياً واضحاً عما عداها من أعمال مسرح المقاومة ، وهو ليس اختلافاً درجياً في المستوى ، وإنما يكاد أن يكون اختلافاً كيفياً في النوع . فبالرغم من أن سالاكرو يشترك مع أبناء جيل ما بين الحربين في الرؤية « القائمة » للحياة ، تلك التي حتمتها نيران السعير الذي لم ينحمد لهيبه عشرين عاماً بين الحرب الأولى والحرب الثانية ، إلا أن « جحيم المقاومة » أمدّه كما أمدّه بإيمان و يقين يقترب من حافة الرؤية الصوفية التي تغذي أبطال المقاومة بوقود « روح الاستشهاد » . . حتى قبل موتهم : وهكذا تتميز « القتامة » في أعمال سالاكرو عامة و « ليالى الغضب » خاصة بروح التحدي والثأر ،

روح « الانجذاب » إلى قيمة بديلة يرونها حلماً قابلاً للتحقيق يهون في سبيله الموت . وليس التكنيك الحديث في « ليالى الغضب » إلا تجسيداً أصيلاً لهذا « الحضور الملىء » للموت ، وليس إلا تصعيداً شاعرياً عميق الدلالة لهذه المجموعة من القيم التي كان يحلم بها شباب المقاومة الفرنسية إبان أحلك الظلمات التي دهمت ديارهم مع جحافل النازي . وتكاد فرنسا لذلك أن تحتل بأدب مقاومتها المركز التالي للاتحاد السوفيتي مباشرة من حيث غزارة الإنتاج المعبر أصدق تعبير عن أكثر لحظات البشرية سواداً في ختام النصف الأول من القرن العشرين .

وتبدأ « ليالى الغضب » من نهاية الحدث الذي ينسج كافة المواقف المحيطة به ، فالمؤلف يستخدم في ذلك الوقت المبكر ما نسميه بلغة السينما الفلاش باك . إن أحد المناضلين — هو ريفوار — يقتحم منزل برنار باريز فيقتله جزاء خيائته لصديق قديم له انخرط في سلك المقاومة ، واضطر لأن يحتوى بيته من عيون الألمان . . فما كان من برنار وزوجته إلا أن استعانا بمن يدعى بيزانسون الابن ليتخلصا منه ويسلماه إلى الجحشأبو الذي يعمل بيزانسون الابن تحت ولايته . وها هي الستار لا تكاد ترتفع إلا وجثة برنار وجثة ريفوار وجثة بيزانسون الابن الذي استطاع أن يصيب قاتله برصاصة قبل أن يموت ، تتجاوز إلى بعضها البعض ، وتتجاذب أطراف الحديث ، فقد كانت الإضافة التي عمد الكاتب إلى دمجها بالفلاش باك هي هذه : إن الموتي يتكلمون . لقد أعطى لنفسه حرية الحركة بمختلف الرسائل التعبيرية ، ليتيح لنفسه أن يقل كل شيء . وكان سالاكرو بهذا المشهد الافتتاحي الذي تتمدد فيه هذه الجثث — المتصارعة — أمامنا ، يود أن يلتقط صورة نادرة لمأساة الإنسان ، صورة من موقع الموت حيث يظن البعض أن الأمور تساوت في النهاية كما تقول بعض الشخصيات فعلاً . فالموت هنا يبدو كطائرة محلقة في فضاء أسطوري ، يبتعد عن الشخصيات بعداً لا نهائياً في الزمان ، كما يبتعد عن المواقف بعداً لا نهائياً في المكان . . وهكذا ينفصل الموت عن الحدث انفصالاً قاطعاً ، ويتصل به في نفس الوقت أوثق اتصال ، فالموت موت هذه الشخصيات بالذات في هذا الموقف المعين

بالتحديد ، ولكنه أيضاً « الموت »، في جوهره المستقل عن كل ذات ، والحقيقة غير القابلة لأي تحديد . أى أن هناك موتاً مطلقاً من كل قيد بشرى في الزمان أو المكان ، وهناك موت نسبي مرتبط بالفرد في اللحظة الآنية ومكانها . وليست الحياة إلا حواراً بين الموت المطلق والموت النسبي ، بين الحقيقة الكلية ونجسيداتھا الجزئية . فالجزء هو التفسير المرئى والمباشر لكل أو هو التأكيد المستمر له ، والكل ليس حاصل جمع الجزئيات ، وإنما هو أقرب ما يكون إلى « عالم المثل » الأفلاطوني ، عالمنا الصغير صورة له علاقتها بالأصل هى علاقة « الانعكاس » بالمرآة أو علاقة الصدى بالصوت .

أقول هذا الكلام الذى يبدو ممعناً في التجريد لأفسرُ تكتيك مسالاكرو الذى جعل الموتى يتكلمون ، مهما قام البعض بتذكير البعض الآخر بأنهم « موتى » .. فوهم لا يعنى « انتهاء المشكلة » أو « حفظ القضية » أو تقييدها « ضد مجهول » ، وإنما هم يتكلمون فقط من موقع الموت ، ولا يستطيع موتهم الجزئى إلا أن يمثل للموت الأكبر . وكأن هذا الموت الصغير محطة استراحة من عناء الرحلة المريرة يتساءل فيها كل فرد : ماذا أستطيع أن أفعل لو أننى عدت إلى الحياة ؟ يدور مثلاً هذا الحوار بين بيزانسون الابن وريفوار :

« بيزانسون الابن : أوافقك على أننى لم أعد في موقف يسمح لى بالقول بأننى عرفت ما أفعله .. أوه .. ليس من الصعب عندما ينهى كل شيء ، أن نفسر الأمور ، وأن نرى ما الذى كان يجب أن نفعله ، ولكن عندما كنت منغمساً في العملية ذاتها ماذا كنت تريد منى أن أفعل ؟ إنها عملية معقدة متشابكة كتروس الساعة ، وهى مريحة لأن المرء لا يخرج منها أبداً .. ولكن لأن المرء لا يخرج منها أبداً فهى عملية مرعبة . فلنفرض أننى أردت التراجع والانضمام لصفوفكم ، فهل كنتم تعطوننى ثقتكم ؟

ريفوار : (متبكماً) ثقتنا ؟

بيرانسون الابن : أعرف ذلك . . لم أرفض لنفسى شيئاً قط ، فأنا أحب الحياة الهنيئة ! إن الإنسان لا يعيش مرتين . . آه « إن الإنسان لا يعيش مرتين » . هذا ما كنت أقوله عندما كنت أعيش في المرة الأولى . . وهما في المرة الأولى قد انتهت . . وأنت . . هل تعتقد أن الإنسان يستطيع أن يعيش مرتين ؟

ويقابله ريفوار أن نعم ، يستطيع الإنسان أن يعيش مرتين ، بغير « عالم آخر » يزف إليه بعد الموت ، وإنما هذا العالم نفسه الذي نعيش فيه يصبح عالماً آخر يعيش فيه الآخرون ، فهم ليسوا إلا امتداداً حياً له ، بل أكثر حياة من أولئك الذين آثروا « الحياة الهنيئة » على مستوى الفرد واللحظة العابرة فلم يناضلوا من أجل الحياة الهنيئة الحقيقية التي يجنى فيها الفرد ثمرة نضال الذين لم يخونوه . وهو بالتالي لن يخونهم بل سيناضل مرة أخرى — ربما في صورة مختلفة — من أجل الأجيال القادمة . هذا التناقض الأصيل بين البطولة والخيال هو المحور الفكري الذي تدور من حوله أحداث « ليلى الغضب » فالحيانة ليست مقصورة على « بطل تهاوى » وكذلك البطولة ليست مقصورة على معدن خاص من الرجال . فإذا استراح برنار وزوجته إلى الحياة الوديدة الهادئة بجوار كاتدرائية شارتر يلمغون — في سرهم — كلاً من النازي ورجال المقاومة « بالإجرام » لأنهم يقلقون راحتهم ويعكرون صفوهم وهم الذين آثروا هذه الحياة الشبيهة بحياة الكاتدرائية الراسخة في هدوئها واطمئنانها . . إذا استراح برنار وزوجته إلى هذه الصورة من الحياة فإنها تجرهم تلقائياً إلى « الحيانة » لا إلى الحياة أو السلبية . والموت الذي كان ينجشاه برنار ويرتعد من أهواله ، سعى إليه في داره ، لأن حركة الحياة لا تمنح الإنسان هذه الراحة السلبية المحايدة ، ولأن حرية الإنسان ليست على هذا النحو الساذج من الفرار . البطل والحائن نقيضان كالأبيض والأسود ، ولا ظلال بينهما ، وهكذا يشترك برنار مع بيرانسون الابن في وحدة المصير . . وهو مصير مختلف كل الاختلاف عن مصير جاك وريفوار وديديه ولوكوك بالرغم من أنهم جميعاً يرقدون في ظل الموت . لقد عاش برنار حياة

« مرعوباً » من الموت ، بل لقد عاشها ميتاً بالفعل ، فهو بخوفه لم يعيش حياته ولو مرة واحدة . أما جاك وريفوار وزملاؤهما فقد عاشوا حياتهم طولا وعرضاً وعمقاً : خوفهم ليس الخزع من الموت ، وإنما استباق الحياة إلى النصر . ويجسد سالاكرو هذا التناقض بين الحياتين . أو الموتين ، في هذا الحوار بين جان وبنار :

« بنار : ولكنى لست مسئولاً عن الهزيمة ، فلم أكن قائداً للجيش .
جان : هذا جائز ، ولكنك مسئول عن الاحتلال إذ أنك ما زلت حيّاً ، وما زلت راضياً عنه .

بنار : هل تظن أنك بمفردك . . بمفردك فقط ستطردهم خارجاً ؟

جان : أنا بمفردى نجحت في طردهم من حياتى .

بنار : ولكن هذا لا يمنعهم من القيام بمهمة الشرطة في الشارع .

جان : في كل نواحي أوربا نحن نكوّن جمعاً غفيراً من الرجال ، وحدنا تماماً ، ولكننا لن نستسلم أبداً وسنظل نقاتل حتى الموت .

بنار : يمكنك أن تحتقرنى ، ولكنى مع ذلك أمقت فكرة الموت .. أنا أحب الحياة ، وأريد أن أعيش مع زوجتى وأطفالى .

جان : أجل ، أنا أحتقرك ، وأكثر ما أحتقره فيك هو غباؤك .. ألا تدرك أنهم طالما هم موجودون على أرضنا فإنك لن تستطيع العيش مطلقاً ، وأنه إذا استمر بقاؤهم فإن أطفالك لن يستطيعوا العيش كذلك » .

وتلك هى القضية التى يركز عليها الكاتب لا بحواره المجرد فحسب ، بل ومن خلال الحدث الموضوعى أيضاً ، إذ يموت هذا الرجل « المسالم » برصاصة أحد رجال المقاومة — ريفوار — موتاً حقيراً إن جاز التشبيه لأنه يموت « خائناً » لصديقته ووطنه معاً . أما زوجته وأطفاله فالموت أيضاً ينتظرهم لأن نصف المنزل بأكمله أصبح أمراً « تكتيكياً » محتماً في حركة المقاومة . وهكذا تتشابك

الأحداث وتتدرج بنا من الاختيار بين حياتين لتنتهى بنا إلى إحدى ميتينتين :
 مينة متوقعة بين لحظة وأخرى ولكنها فى نفس الوقت « حياة » نابضة ، و « جسر »
 إلى حياة أروع ، ومينة أخرى تبدو مفاجئة ولكنها فى الواقع خاتمة طبيعية لموت
 طويل يسميه أنصاره بحياة الهدوء والاستقرار والوداعة والبعد عن المخاطر . وهنا
 لابد أن يخطر على ذهن العربى مسرحية يوسف إدريس « اللحظة الحرجة »
 حيث نلتقى بهذا النموذج الذى لا يتصور أن الموت يمكن أن يصل إليه ما دام
 « بعيداً » عن جو القتال حتى يجيئه الموت وهو يصل إلى !

على أن الخوف فى النهاية سمة إنسانية طبيعية وإن اختلفت صورته من
 شخصية إلى أخرى . جان نفسه — بطل المقاومة فى « ليالى الغضب » وقد وشى
 به صاحبه القديم — يتذكر لحظات التعذيب الجهنمية التى لاقاها فور تسليمه
 إلى الجستابو ويعترف أن أفزع ما تعرض له فى تلك الليالى هو الوحدة التى
 كادت تمزقه حين وصلت به إلى حافة التساؤل : مقاومة أى شيء ؟ ولأى
 شيء ؟ ولو كوك كثيراً ما أحس بالخوف قبل كل عملية متسائلة : ما الذى
 سيسقط مرة أخرى على رأسى ؟ فإذا نجا تساءل مرة أخرى : ما الذى جلب
 لنا الحظ ؟ ولكن هذا الحظ لن يدوم . وديديه يرغب فى إعطاء معنى لما يفعل ،
 فيجيبه ريفوار : إذا كنت تريد أن تعطى معنى لكل شيء فسيفقد كل شيء
 معناه ، فى حين أن قبيلتك لها معنى . ولحظات الضعف إذن لحظات
 مشروعة ، بكل ما تشتمل عليه من خوف واضطراب وأحياناً فقدان الاتزان .

وجان كوردو — على وجه خاص — هو نموذج هذا البطل الوطنى المعذب
 بين انهيار القيمة الإنسانية التى كانت تربط بينه وبين صديقه القديم برنار
 بازير . فقد كان عليه — وهو المهندس الكيميائى — أن يشرف على نسف قطار
 حربى شحنه النازى بالبترول وسبقه على مسافة زمنية قدرها خمس دقائق قطار
 للركاب يحتوى بسيره الألمان من قنابل المقاومة . ونجح جان فى مهمته بالرغم من
 بعض التفاصيل المعوقة التى كان لها أثرها فى جمع الشمل بعد انتهاء « العملية »
 إذ تبدد المناضلون بصورة تختلف عما كان متفقاً عليه ، ونسف القطار حقاً

ولكن السرعة الزمنية لم تكن مواتية لتجنب الدوريات الألمانية التي احتشدت على نواصى الطرق المؤدية إلى مكان الحادث . ومن ثم كان على جان أن يطرق باب صديق الطفولة الذي لم يره منذ ثلاث سنوات ، وأن يخلق له من الأعذار ما يبعث الطمأنينة في قلبه وقلب زوجته بالرغم من الدم الذي تنزفه ذراعه الجريحة . . فهو لم ينج من رصاصة نازية محكمة التصويب . إلا أن علاقة الأسرة بمن يدعى بيزانسون الابن - عميل الجستابو - تؤرجح مشاعر برنار وزوجته تأرجحاً مريراً ، فلقد عكر مجيء صديقيهما القديم صفو حياتهما تعكيراً مفاجئاً لم يعملوا حساباً له من قبل . حقاً كان برنار في زمن مضى يهيم حباً بلويز زوجة جان ، ولكنها هي لم تكن تغير هذا الحب التفاتاً ، لذلك كان من الطبيعي أن تطمئن علاقة الأسرتين إلى أن خللاً عاطفياً لن يحدث . وبخاصة وأن بييريت زوجة برنار قد أنجبت له ثلاث بنات هن الآن أعز ما تملك ، إلى جانب الزوج القادر على توفير معيشة مستقرة لأهل منزله . عكر مجيء جاك إذن صفو الأسرة الصديقة القديمة في صداقتها ، والراسخة في هدوئها رسوخ كاتلدراثة شارتر . ولكن المشكلة تعقدت أكثر بمجيء بيزانسون الابن ، لأن صداقته للأسرة لا تقل حظوة عن صداقة جاك ، ولأن علاقته بالألمان من ناحية أخرى توفر على أفراد الأسرة مشقة كبيرة في الحياة تحت ظل الاحتلال . بمعنى - أكثر تركيباً - ثمة علاقة خفية وغير مباشرة بين أسرة برنار والجستابو ؟ ومن هنا كان اختيار جاك لهذا البيت دون بقية البيوت اختياراً لقدره . فما ذنبه إن تحول طرق النجاة دون أن يشعر إلى مصيدة ؟ وما ذنب برنار إن تحولت ذكريات الغرام القديم إلى طعم يغري الشباك ؟

تلك هي التساؤلات التي كان يطرحها سالاكرو بالتبادل مع أجوبتها - إن وجدت - طرحاً مجسماً ، أي أنه يقوم بتجسيم السؤال في مشهد والإجابة في مشهد آخر ، ويبادل بين السؤال والجواب ، أو بين مشهد وآخر في حرية كاملة لحركة الانتقال المعروفة سينمائياً بالفلاش باك . إن جميع الشخصيات تلتقي مع بعضها البعض ، ولو كان البعض ميتاً ، والبعض الآخر في أعماق

السجون .. لا لشيء إلا لأن الكاتب يعرض القضية أولاً من موقع الموت حيث يتضح أن الموت لا يسوى بين الجميع وأن الحياة السابقة عليه تختلف باختلاف صورته ، فإذا كان موتاً كهذا الذى انتهت به حياة برنار فإنه يشكل نهاية ساخرة إلى أبعد حد من هذه الحياة . ولأن الكاتب يعرض القضية ثانياً فى مستوى المواجهة والتعرية الكاملة للذات وللآخرين . أى أن الصراع هنا ليس صراعاً كلاسيكياً يضم المفاجات ويصوغ الحبكة الدرامية بعيداً عن العيون ، وإنما هو صراع مكشوف يؤكد مرة ومرة أنه لا مفر من وجوده خفية أو علانية .

إن جان كوردو يمثل شخصية البطل — الشهيد وإن لم تنته حياته أمامنا — بالموت ، فلا ريب أن الجلال النازى قد أذاقه ألواناً من الموت لا تخطر على بال . وجان يدرك حقيقة جوهرية من حقائق البطولة والمقاومة ويصهر أزمته الكامنة حين يتساءل « هل أنا فخور بنفسى ؟ كلا . هل أنا خجول من نفسى ؟ كلا . لا فخرولاً خجل . هذه هى المعركة . . . عندما يبعث الجنرال برجاله إلى ساحة القتال فهو يعلم جيداً أنه سيكون هناك موتى ، ولكى يتغلب على الضيق الذى يحس به ، ألا يعرض نفسه أحياناً للموت بين أولئك الذين يموتون ؟ » إن الموت فى ذاته لا يشكل فاجعة درامية ، وإنما هو إن جاز التعبير : موقف من الحياة ورؤية لها فى نفس الوقت . الموت فى حياة جان « شريعة المقاومة » لا يصنع البطولة وإنما يعبر عنها . أما البطولة فتصنعها إرادة الرجال فى تحرير أنفسهم وأوطانهم ، هذه الإرادة التى يصوغها جان فى كلمات « منذ أن هزمت جيوشنا لم نعد رجالاً . إن مستقبلنا لم يعد إلا مستقبل القوادين والبلطجية ، وأنتم هل تظنون أنفسكم على قدر كبير من المهارة عندما تقولون إنكم تحولون جنس السادة إلى عبيد ؟ أنا أريد أن أكون رجلاً نظيفاً لا سيدياً ولا بلطجياً ، ولكن رجلاً بين الرجال » .

* * *

تكاد هذه الكلمات أن تكون هى نفسها التى ردها أوريست عند صخرة الموتى قبل أن يحسم أمره ويخلص أهل أرجوس من خطيئتهم الموهومة ، قال لأخته

الكثرا مبرراً عزمه على الإقامة ولو مؤقتاً بدلا من الرحيل على الفور « أريد أن أكون رجلا ينتمى إلى بقعة من بقاع الأرض ، رجلا بين الرجال » . وربما كانت هذه الكلمات قبل غيرها هي التي صاغت البعد الواقعي لشخصية أوريست . بعد أن كادت الصياغة الأسطورية في الأجزاء الأولى من مسرحية « الذباب » لسارتر أن تخفى معالم هذه الشخصية لحساب الوجه الفاسق الذي أبرزه على جبينها . ولكن ، ما أبعد الشقة بين سالاكرو وسارتر بالرغم من معاشتهما لعصر واحد . ومعالجتهما لقضية واحدة ، وربما انطلاقيهما من « حالة » واحدة هي الشعور العميق بالعبث واللاجدوى ؟ ولعل عبارة أوريست القريبة من عبارة جان كوردو لا يكتمل بعدها الواقعي - والذي يختلف به سارتر عن سالاكرو - إلا إذا تذكرنا الحملة التي فاهت بها الكثرا حين أخذ يصف لها حبه لكورنثة وجمالها ، قالت « أما أنا فيدهشني أن أكون فخورة ببلدي » . لقد رأى سارتر فرنسا الراكعة على قدميها تجرع كئوس الندم حتى الثمالة ، وكانت هذه الرؤية مصدر الاختلاف الجوهرى بينه وبين كاتب آخر رآها تقف على قدميها . . حتى « الخائن » عند سالاكرو يخون بالصدفة ، بينما يعمد إيجست وكليتمنسترا إلى الخيانة عمداً ، وبينما يعبر خائن سالاكرو عن قطاع من الشعب الفرنسى - وكل الشعوب - يريد أن يعيش حياته هادئاً في ظل الحرب والاحتلال ومأساته أنه يتوهم أن بقدرته تحقيق ذلك ، فإن خائن سارتر يعبر عن النظام الفرنسى الحاكم والعميل للاحتلال النازى فى نفس الوقت .

ولقد كانت « الذباب » التي صدرت عام ١٩٤٣ علامة فارقة بين تفكير سارتر قبلها وتفكيره بعدها ، ذلك أنها سجلت التطور الخطير الذى أحدثته الحرب والأسر والمقاومة فى عقله ووجدانه كما يذهب البيريس فى كتابه « سارتر والوجودية » وهو يفرق بين مرحلة « الغثيان » حيث كان البطل هو روكتان الذى يعتبر انشغال الناس وانهماكهم شيئاً غريباً مضحكاً ، ومرحلة « الذباب » حيث البطل هو أوريست الذى يتغنى أن يجد عملاً يكسبه حق

المواطنة بينهم ، وينتهى البيريس إلى القول « إن سارتر قد اكتشف في الفترة التي تفصل بين صدور الكتابين ، الحرارة والتضامن الإنسانيين كفكرة قادرة على أن تمنح الحرية محتوى وواقعاً عملياً وميداناً للفعل » . أجل ، فحرية الفرد المعزولة في قوقعة صدفية لا يخترق جدارها الصلب شيء — وتلك كانت حرية روكنتان وغثيانة جنباً إلى جنب — غير حرية الفرد المسئولة عن الآخرين ولم يلق تبعه الزامه على أحد ، وتلك كانت حرية أوريسست الذي اتخذ قراراً فردياً خالصاً بقتل القتلة وتحمل مختاراً أثقال أرجوس . إن مرونة سارتر هي التي منحت هذه القدرة على الحركة ، ولكن أصالته أيضاً هي التي توحد دفعات تفكيره في مجرى رئيسي واحد . أي أن فكرة « الحرية » التي بدأ منها غثيان روكنتان هي بعينها التي أضاف إليها فكرة الالتزام الفردي بسقوط فرنسا تحت سنايك الوحش النازي . وتتعدد الإضافات بعدئذ — بتفاعل سارتر مع الأحداث تفاعلاً حياً وإيجابياً — حتى ليقف مع حركة الشعوب خارج فرنسا ، مع الجزائر وكوبا وفيتنام . ولكن الجذر الفلسفي الغائر في أعماقه هو هو لم يتغير ، مهما تكاثفت عليه الشعيرات المختلفة الأحجام ومهما أثمر من أغصان وفروع . هذا الجذر العميق هو أن الإنسان « حر » في هذا العالم غير ملتزم بقيمة سابقة على أفعاله . وعندما تردد كلمة الحرية عشرات المرات في مسرحية « الذباب » ، وعندما يلجأ إلى الصياغة الأسطورية في معالجتها الفكرية والدرامية ، فإن ذلك كله يعني أولاً وأخيراً أن التعاسة بلغت بفرنسا مبلغها ، وأنه لم يعد في إمكان القوقعة الصدفية أو جدارها الصلب أن يحمي حرية روكنتان من العبث بها والسخرية منها بأقدام ألمانية ، وأنه لا بد لهذه القشرة الصلبة أن تتفتت قبل أن تنكسر عنوة وتضيع ، تتفتت بمحض اختيارها كالفراشة التي تمزق شرنقتها وتخرج باستقلالها الفردي الخالص لتدفع عن نفسها غائلة العدو المشترك بينها وبين جميع بني جنسها ، إن حريتها — كما لا بد أنها اكتشفت فجأة — في حرية الآخرين . إنها تمزق الشرنقة بنفسها وتخرج من قبرها الحريري معلنة حدوث المعجزة التي حققها المقاومة البطولية للشعب الفرنسي ، والحياة البشعة لحكومة فيشي . وهي

لا تعود إلى الشرقة أو القوقعة الصدفية مرة أخرى ، ولكنها لا تصنع مع الآخرين أيضاً شرقة جديدة كبيرة تضم الجميع . لقد تحررت حقاً والتزمت بهذه الحرية ، فهي لن تبددها شيوعاً كما لم تبددها غثياناً .

هكذا أوريست ، أقبل مع مربيه على أرجوس وهو يعلم مقدماً أن أباه كان ملكها منذ خمسة عشر عاماً حين قتلته زوجته غداة مجيئه منتصراً في حرب طروادة ثم تزوجت أخاه إيجيست وفق مؤامرة بيتاها معاً وشم الشعب رائحتها ولكنه انطوى على السر واختار حياة الندم وارتنى السواد واحتفل بعيد الموتى — والمؤرخ له يوم اغتيال آجامنون — وترغم إيجيست طقوس الندم وتبعته في ذلك الملكة كليتمنسترا وأبت ابنتها الكترا أن تسلك معها هذا السيل . ويصل أوريست والقوم يعدون أنفسهم للاحتفال بعيد التكفير حيث يدحرج الكاهن الأكبر صخرة المعبد فيخرج الموتى للقاء أقربائهم ويقضون الليلة معهم . ولكن جوييتير كبير الآلهة يلتقى بأوريست منذ البداية متخفياً تحت اسم « ديمتريوس » فيتعرف عليه بعد فترة ويدور بينهما سجال مرير هو الصراع الخالد بين الإنسان والقوى العليا . وبينما كانت الكترا هي الحافز الذي ألهم أوريست طريق « الفعل » الذي اختاره واعياً بكافة ما يلقيه عليه من التزامات ، نراها تنكص في منتصف الطريق وتتخلى عن « فعلها » وتركز إلى جوييتير رعباً من زبانيته . وذلك بعد أن أقدم أوريست على قتل إيجيست وأمه بالرغم من تحذير كبير الآلهة للملك ، بل بسبب هذا التحذير الذي كشف فيه جوييتير أوراقه ، وأوراق كافة الآلهة والملوك ، وهي أن البشر أحرار بالطبيعة ، ولكنهم لا يعلمون ذلك ، ومهمة الآلهة والملوك حفاظاً على عزوشهم أن يدعموا الجهل الإنساني بهذه الحقيقة . ولكن بعد فوات الأوان ، فقد كانت هذه الحقيقة التي انقضت على أوريست كالصاعقة هي الحرية ، لهذا لا يشعر بالندم كبقية أهل أرجوس ، على النقيض من الكترا التي يصيبها الرعب من أهوال هذه الحرية فتصنع مقهورة لشعائر الندم والتكفير ، خلاصها الوحيد من ذباب جوييتير وزبانية الجحيم . ويرفض أوريست مغريات جوييتير التي يطلعه عليها في مقدمتها عرش أبويه مقابل أدب المقاومة

« قليل من الندم » ويرفض تهديده بالجماهير المحتشدة عند باب معبد أبولون الذى يحتفى به . وكما رفض عرش كبير الآلهة ، رفض أيضاً عرش الشعب ، ويمضى فى سبيله وحيداً مع الحرية . . تماماً كما جاء لا يملك سواها ، ولكنه الآن لم يعد وحده الحر فقد هزم جوييتير وذبابه وزبانيته حين أبلغ الجماهير بسر الأسرار ، بأنهم أحرار منذ ولدوا وأنهم أبرار من خطيئة لم يرتكبوها ، وأن موتاهم ليسوا إلا موتاه هو ، وهو الكفيل بالذئاب والذبابية التى مضت من خلفه لا تبنى عن الصراخ والعويل .

يقول فيليب تودى فى كتابه عن سارتر: إن السياسة الرسمية لحكومة فيشى كانت تقول للشعب الفرنسى إن الهزيمة فى عام ١٩٤٠ جاءت كعقاب عادل لطيش الفرنسيين فى فترة ما بين الحربين ، ومن ثم عليهم أن يستعدوا لنيل جزائهم . وكانت هذه السياسة تحصل على تأييد جانب من الكنيسة الكاثوليكية مما دفع سارتر إلى إظهار الدين وهو يتعاون مع الحكومة القائمة فى أرجوس . والمسرحية تقول — فى رأى تودى — إنه لا توجد قيم جاهزة لإرشاد الإنسان إلى الاختيار الأخلاقى الذى يجب أن يقوم به ، وعلى كل إنسان أن يختار بمفرده ما يفعل ، ولا يمكن لإنسان أن يتلقى أوامر من أية علامة لأنه هو الذى يقرر معنى هذه العلامة . ويشير الناقد بذلك إلى تلك العلامة التى طلبها أوريست والعلامة الأخرى التى طلبها الكترا ، فما كان من جوييتير إلا أن استجاب لكل منهما . غير أن أوريست فسر تحقيق العلامة بمنطق الإنسان الحر فلم تعد المعجزة الغيبية قيداً يكبله ، بينما انهارت الكترا فور مصرع أمها ، وهى التى قضت معها العمر تغسل لها ثياب العار ، ثيابها الداخلية التى ترقد بها مع إيجست على فراش أجا ممنون ، إمعاناً فى إذلالها . لذلك يقرر فيليب تودى أن الإنسان فى مسرحية « الذباب » يتخذ قراره فى عزلة وقلق وهو الوحيد المسئول عن قراره ، وحتى ولو كان الله موجوداً فلا توجد مبادئ أخلاقية يمكن اشتقاقها من وجود الله نظراً لأن حرية الإنسان تجعله مستقلاً عن الله الذى خلقه . وهو هنا يشير إلى الصراع المرن بين أوريست وجوييتير بعد أن أفضى كبير الآلهة

بسنه إلى إيجست ، سره وسر جميع الملوك والآلهة . فقد وعى أوريست من هذا السر ، أن هذه الممالك التي أطلعه عليها جوبيتر لا تعنى شيئاً بالنسبة له ، لأن كبير الآلهة هو إله الصخور والمحيطات وكل ما فى الوجود سوى الإنسان فهو ليس ملكاً عليه . وحتى إذا كان قد خلقه كبقية الموجودات فإنه بمولده لم يعد فى نطاق سلطانه ، بل انفصل عنه وأصبح موازياً له لا يلتقى به ولا يتماس معه ، ويعانيان كلاهما كرباً واحداً وعزلة كاملة ووحدة مطلقة . وليس اكتشاف الحرية — يستطرد تودى — بالشئ البهيج ، وإنما هى تحقيق لعزلة الإنسان وهجره . والاختيار الصحيح الوحيد هو الذى يفضى بالإنسان إلى حرية أكبر له وللآخرين ، وكل محاولة لإنكار المسئولية إنما تؤدي إلى إنكار الحرية « إن الرسالة السياسية لمسرحية الذباب واضحة : حارب ضد الغازى الألمانى والفرنسى المتعاون معه ولا يأخذنك الندم لما قد تظنه جريمة ، وأن جميع الطغاة يخافون من الناس لأنهم يعرفون أنهم أحرار ، وإذا أدرك الناس أنهم أحرار فمن المؤكد أن مصير الطغيان إلى الزوال . وأن هذا التفاؤل السياسى يعكس الحماسة التى كان المثقفون اليساريون قادرين بها على الاشتراك فى الحرب ضد الألمان » . ولا شك أن هذا المغزى قد أدركه الفرنسيون من المسرحية حين عرضت فى ظل الاحتلال النازى فى صيف ١٩٤٣ ، ولا شك أيضاً كما يقول موريس كرانستون — فى كتابه عن سارتر بين الفلسفة والأدب — أن اختراع سارتر « لطقوس الإثم القومى » فى أرجوس التى تخيلها هو هجوم على النفسية الرسمية لفرنسا فىشى . . الأمر الذى نبه الرقابة النازية إلى ضرورة وقف العرض المسرحى . أى أن الألمان رأوا — بمعاونة بعض الفرنسيين — أن إيجست هو رمز الاغتصاب النازى وأن كليتمسترا هى رمز الخيانة الفرنسية .

ولكن نهاية المسرحية أثارت عند نقاد سارتر نقاشاً حاداً حول الرمز الكامن فى مغادرة أوريست لأرجوس وهو يقص عليه حكاية مدينة سيروس التى أصيبت ذات صيف بوباء الفيران فراحت تلتهم كل شئ حتى أيقن أهل المدينة أن حينهم قد حان ، إلى أن كان يوم جاءهم فيه زامر ناي فوقف فى قلب

المدينة هكذا — ويمثل أوريسيت المشهد — وأخذ يلعب على الناي والفيران تبراكم حوله من كل صوب . ثم أخذ يمشى بخطوات واسعة هكذا — يوالى أوريسيت المحاكاة — صائحاً في وجوه أهل سيرروس أن يفسجوا له الطريق — فيفعل أهل أرجوس كالمنومين — حتى رفعت الفيران رؤوسها مترددة كما يصنع الذباب . . . وفجأة يصيح أوريسيت « انظروا . انظروا إلى الذباب » ثم يستأنف : وتدفتت في أثره الفيران دفعة واحدة . واختفى لاعب الناي ومعه الفيران إلى الأبد ، هكذا . . . ويخرج أوريسيت من بين الصفوف وقد اندفعت الإبرنيات من خلفه معولات . يتساءل النقاد وفي مقدمتهم جانسون في كتابه « سارتر بقلمه » ما إذا كان التزام أوريسيت — أو بطل المقاومة الفرنسية — قد انتهى بتحرير فرنسا ، فيجيب سارتر بأن القضية الرئيسية فعلا في حياة رجال المقاومة — فيما عدا الشيوعيين — كانت بالدقة : « إننا نحارب الألمان ، لكن هذا لا يعطينا أى حق بالنسبة للحقبة التي ستلي الحرب » . . . ولكن جانسون لا يبدى اقتناعه التام بهذه الإجابة مرجحاً أن السبب هو أن رؤيا المقاومة عند سارتر هي أنها « مخاطرة شخصية » لكل مقاوم ، فتبدو — من ثم — كما لو كانت اختباراً للحرية التي لم تواجه حتى الآن من استجابة سوى نوع من « بطولة الضمير » . . .

وربما كانت مسرحية « الذباب » على وجه التحديد ، هي التي تحمل الرد الأمثل على ما جاء في كتاب لوك لوفافر « سارتر والفلسفة » من أن « إنسان سارتر يعمل من دون إرادة حقيقية ، وإذا وجدت الإرادة عنده فهي لاحقة للفعل وبالتالي لا معنى لها . إنه إنسان لا يعمل بحرية ، بل هو مدفوع وملزم من الداخل . وليست حرية سوى تلك العقوبة التي تكلم عنها برجسون والتي هي محض اندفاع حيوى » . وأقول إن المقاومة في مسرحية « الذباب » فعل وقيمة معاً ، وبطولتها في « موقف » أوريسيت لا في شخصيته نفسها . « بالفعل » حرر نفسه أولاً ملتزماً بتحرير الآخرين ، ومن ثم أصبحت الحرية « قيمة » في حياته وحياة الآخرين . وهذا فيما أعتقد الفرق الحاسم بين أوريسيت سارتر من ناحية وأوريسيت اليوناني القديم من ناحية أخرى ، وهاملت شكسبير من ناحية

ثالثة . فأوريسـت اليونانى القديم كان مجرد أداة فى أيدي الآلهة لتنفيذ القدر المكتوب فى لوح السماء ، وهاملت شكسبير وقف على حافة الفعل دون أن يغامر بإنجازه . من هنا كان أوريسـت عند إسـخيلوس — فى حاملات القرايين — نقيضاً لأوريسـت عند سارتر ، بطلا تراجيدياً مقهوراً كتب بمأساته شهادة الوفاة لحرية الإنسان .. وكذلك كان هاملت عند شكسبير نقيضاً لأوريسـت عند سارتر ، بطلا تراجيدياً كتبت مأساته شهادة العبث للفعل الإنسانى . أما أوريسـت السارترى فى « اللذباب » فكان بطلا من أبطال المقاومة فى مستواها الرمزى الشامل ، أو بمعنى أدق كان « نظرية فى البطولة » اضطر سارتر إلى صياغتها صياغة تجريدية . لهذا كان الشكل الفنى فى « اللذباب » شكلاً اضطرارياً ليس مقصوداً فى ذاته ، وإن حقق هذا الشكل غايته على مستويين : المستوى الفلسفى الذى يجعل من الحرية قوام « المشروع » الذى يتكامل مع كل « فعل » ومع هذا لا يكتمل أبداً إلا بانتهاء حياة صاحبه . والحرية هنا هى الوجه الآخر للالتزام الفردى الخالص . والمستوى الواقعى الذى يجعل « الإنسانية » بديلاً « للعنصرية » ، والإنسانية بصفها « مشروع حر دائم التطور » لا بصفها طبيعة ثابتة أو مثلاً أعلى ، والعنصرية بصفها تصوراً قُبلياً يشبه الجبر الصارم والحتمية الثابتة .

ويستعير سارتر بعض الملامح من الفكرة المسيحية على جانب كبير من الأهمية : أولاهما أن أوريسـت يتقدم مختاراً ليحتمل عذاب شعبه فيقول لالكثرا يوم الاحتفال بعيد الموتى أمام الغارة والجماهير التى تنتظر فرقاً صحوة موتاهم السنوية « اصغى إلى » هؤلاء الناس الذين يرتعدون خوفاً فى حجراتهم المظلمة ، ماذا ترين لو أخذت على كاهلى جميع خطاياهم ، لو أردت أن ألعب عن جدارق بشارق الندم » ، ويجب بنفسه عملياً أمام أهل أرجوس الذين ينتظرون والحجارة فى أيديهم عند باب معبد أبولون فيقول لهم بشجاعة منقطعة النظير « ألقوا على بخطاياكم وبندمكم ، بالضيق الذى يقض ليا ليكم وبجريمة يحسب ، وليضطلع بها كاهلى ، لا تخشوا موتاكم فإنهم موتاى » . كان جوبيتر

وإيجست قد استطاعا أن ينجدا الجماهير المسحوقة عن حقيقة أمرها فأصبحت ترى فيمن يهدد «ندمها» عدوًّا للدوداً . وكان أوريسست قد صارع الكترا « ما بال جوييتر وبالي ؟ العدالة من شئون البشر ، ولست في حاجة إلى إله يلقني ذلك » ، « . . . والعدل تخليص أهل أرجوس من سلطانك ، والعدل أن يرد إليهم شعورهم بالكرامة » ، ثم واجه جوييتر بعد ذلك فقال له : « لست السيد ولا العبد ، وإنما أنا حريتي ، لم تكذ تخلفني حتى خرجت من نطاق سلطانك » ، « ولن أعود إلى طبيعتك ففيها ألف طريق معبدة وكلها تؤدي إليك . ولكنني لن أسير في غير طريق . ذلك أني إنسان يا جوييتر ، وعلى كل إنسان أن يبتزع طريقه » .

وطريقه هو أن يفتح عيون أهل أرجوس مهما أصابهم ذلك باليأس ، لأن « الحياة الإنسانية لا تبدأ إلا على الشاطئ الآخر من اليأس » ، فإذا خاطب أوريسست إحدى الإيرنيات « حتى الممات سأظل وحدي » اكتملت صورة المسيح على الصليب وقد أدى شهادته عن العالم ، في تلك اللحظة تحققت حريته ، كما تحققت حرية الآخرين ، ولكن المسئولية بكاملها تقع على كاهله وحده « وقد فهمتم أن جريمتي هي جريمتي وأنا صاحبها ، أصر أمام وجه الشمس على نسبتها إليّ ، وهي كنه حياتي ومعدن كبريائي ، وإنكم لا تملكون لي ثواباً ولا عقاباً ، ومن ثم كان خوفكم إياي » . وكذلك فإن جوييتر حين يعرض عليه عرش أرجوس يذكرنا بالشيطان حين أخذ المسيح على مرتفع عال وعرض عليه ممالك الأرض ، فاشترط الأول قليلاً من الندم واشترط الآخر ركعة أو ركعتين . . . ولو أن أوريسست أو المسيح قد استجاب لهذا الشرط أو ذاك لسقط ، لأن المنى الاختياري لأورست والصليب الاختياري للمسيح هما « قمة الموقف الإرادي للبطولة والمقاومة » بغيره تصبح جريمة أوريسست جريمة فردية مهما كان دافعها « الثأر » وتصبح خطيئة المسيح خطيئة فردية مهما كان دافعها « يهوذا » . وإنما تكتسب بطولة أوريسست والمسيح معناها الحقيقي من أنها مقاومة للواقع من أجل المثال ومقاومة للجزئيات من أجل الكل ومقاومة للنسبي من

أجل المطلق . هذه الرؤية الصوفية اليقينية هي التي دفعت أوريست بروح الاستشهاد إلى منقاه ، ورفعت المسيح إلى خشبة الصليب ، بدلا من عرش أرجوس أو عرش الإمبراطورية الرومانية .

ولكن سارتر ليس مفكراً مسيحياً على الإطلاق ، بل هو يمزج هذه الفكرة بأكثر الأفكار بعداً عن المسيحية وهي فكرة نيتشه الصارخة بأن الله قد مات ، فيستكمل قولة أحد الإخوة كرامازوف « إذا كان الله قد مات فكل شيء جائز » بأنه « . . . وحتى لو كان موجوداً فنحن أحرار » .

على أن « الذباب » ليست إلا « نظرية في البطولة » اضطر كاتبها إلى ضياعها على هذا النحو الأسطوري في ظل الاحتلال ، أما تطبيقاً فجاءت بعد ذلك بثلاثة أعوام — أي بعد التحرير — في مسرحية « موتى بلا قبور » حيث كانت تجسيدا واقعياً لمفهوم المقاومة والبطولة التي طرحها سارتر فيما سبق . ولكن الواقع يختلف عن الأسطورة في الكثير لأنه يخلو من « المناخ التاريخي » ويمتلئ أكثر فأكثر « بروح العصر » . . . ومن ثم تزداد الأهمية البالغة لمسرحية « موتى بلا قبور » كلما توغلنا بين سطورها نكتشف هذه الروح .

وقد كتب سارتر « موتى بلا قبور » عام ١٩٤٦ وإن كانت أحداثها تدور إبان المقاومة الفرنسية ضد النازي عام ١٩٤٤ . ويختلف النقاد السريرون أنفسهم حول قيمة هذه المسرحية اختلافاً شديداً ، وبخاصة حين يتوجه التقييم إلى الصياغة الفنية ، فالبعض يراها أضعف ما كتب سارتر ، والبعض الآخر يراها من أنجح مسرحياته . هذا بينما لا يرى فيها جابريل مارسيل إلا تعذيباً مقبهاً للذات ، ونوعاً من السادية . على أنه مهما اختلف النقاد فيما بينهم . فإن تاريخ المقاومة في الأدب الفرنسي لن يغفل هذا العمل الهام الذي صدر في آونة يصعب خلالها أن يفتح الكاتب المناضل فيه إلا بشق النفس . . . فالجستابو والخنونة من العملاء الفرنسيين ما كانوا يسمحون لمثل هذه المسرحية أن تكتب أصلاً ، لولا أن كاتبها قد أوتي حقاً من شجاعة الضمير أن يلتزم « بالحرية » . وقد جاءت « موتى بلا قبور » التزاماً عميق الدلالة بمجموعة القيم التي سبق له أن أرساها في

« الذباب » . فيها نحن نلتقي بمجموعة من المناضلين الفرنسيين المنظمين في صفوف المقاومة السرية وقد ألفت عليهم سلطات الاحتلال القبض ورمت بهم في غياهب السجن . ومن بين هؤلاء المناضلين الفتاة لوسى وأخوها الأصغر فرنسوا . وتتابع مشاهد التعذيب والاستجواب الوحشي — الذي اقشعر منه جابريل مارسيل — للإرشاد عن زعيمهم جان . . . ولكنهم ، وهذه هي الخطة الدرامية التي تفتق عنها ذهن الفنان ، لا يعلمون عن مكانه شيئاً . أى أن التعذيب هنا ، بلا ثمن . لأنه لا يكشف شيئاً عن معدن هذه الشخصيات . لذلك كانت أزمة بطولتهم في نقطة البداية التي امتدت في خط سيرها امتداداً غير متوقع بوصول مناضل جديد إلى السجن ، ولم يكن سوى « جان » المطلوب القبض عليه . ولكن سلطات النازي لم تتعرف على حقيقة شخصيته بعد . بوصوله يصبح لدى بقية المناضلين ما « يرشدون » عنه ، ما يقولونه ، ما يحل أزمة بطولتهم حلاً عادلاً .

وتختلف « مواقف » الشخصيات وتتفق . تختلف باختلاف « الفرد » بكل ما يمثله من ذاتية وتوحد — وهذا هو الجذر الفلسفي الأول في تفكير سارتر — وتتفق جميعها في معنى المقاومة كتعبير أمثل عن الحرية والمسئولية ، وهذا هو الجذر الآخر في فلسفة سارتر . أما سوربييه فيقذف بنفسه من النافذة في غفلة من الحراس ، ويموت . ولم يكن هذا « الموقف » انتحاراً ، بقدر ما كان تجسيداً لزاوية الرؤية التي اختارها — بكامل إرادته — موقفاً للمقاومة ، ذلك أنه يموت وقد انتصرت هذه الإرادة على الإرادة المقابلة ، إرادة التعذيب والقهر فلم يفض بشيء عن حقيقة جان وحقق بذلك نوعاً من البطولة ، بديلاً للأزمة الضارية . أما هنري فيواجه الأزمة في ذروتها ، يقبل المقامرة بشروطها ويكسب الرهان ، يواجه التحدي بالعذاب ولا يبوح بشيء . هذا نمط آخر للبطولة ، لا يقول سارتر إنه أكثر أو أقل أهمية من سوربييه ، - ذلك أن معيار البطولة في حياة هنري لم يكن قط مدى قدرته على احتمال التعذيب ، بقدر ما كان يتحدد بموقفه من « حبيته » لوسى . ويتدرج الكريشندو بدور لوشى الذي يجيء وقد حزم جان

— زعيمها وحبيبها — أمره على ألا يكشف عن شخصيته حتى لا يتسبب في أضرار لا حصر لها لبقية أفراد المقاومة خارج الأسوار . هو يعلم مدى الهمجية التي سيعاملون بها مثل هذه الفتاة الوديدة الحميلة ، سوف يهددونها بكل ما يملكون من أدوات جهنم وأساليب الشياطين ، سوف يذلونها كأبشع ما يكون الذل والهوان ، سوف يسلبونها شرفها . . . ولكن ماذا يستطيع جان أن يفعل ؟ إنه ، بين حبه لها والتزامه بالمقاومة يراه فداء للحرية ، حريتها وحرية الآخرين ، تلك هي مسئوليتها ومسئوليته . وتعود لوسى وقد هتكوا عرضها ، ولكنها حين تسمع أخيها فرنسوا يصرخ بأنه سيعترف « إنهم لم يلمسونى . . لم يلمسنى أحد . . لقد تحولت إلى قطعة من الحجر . . ولم أشعر بأيديهم وهى ترغمنى . . كنت أتطلع إلى وجوههم وأفكر فى أن شيئاً لم يحدث . . كلا ، لم يحدث شيء . . لقد كنت فى النهاية أذيقهم طعم الخوف . . إنك إذا اعترفت يا فرانسوا فإنهم يكونون فى الواقع قد هتكوا عرضى » . أما هنرى فقد سارع إلى قتل الصبي الصغير ، دون أن يعترض عليه أحد . ويقبل دور جان ويقبل معه الأمل فى إطلاق سراحه . فيخبر الجميع بأنه سوف يضع أوراقه الخاصة فى جيب قتيل يوجد على مقربة من المكان الذى يعذبون فيه ، وهكذا يستطيعون النجاة بجلودهم إذا أرادوا بالاعتراف عليه ، بعد أن يطلقوا سراحه . ويوجه جان حديثه إلى لوسى قائلاً « إننى ألمح الجفاف فى عينيك وأدرك أن قلبك يحترق ، ولكن لا يبدو عليك أثر للألم ، ولا لقطرة من دموع . لقد . . لقد استحالت كل شيء فىك من فرط التوهج إلى بياض . . ينبغى أن تتألمى من كونك لا تحسین بالألم . . لقد فكرت كثيراً فيما تعرضت له من تعذيب ، ومع ذلك فما كنت أتصور أن التعذيب يمكن أن يكسبك كل هذه الفظاعة من كبرياء الألم » وتجيبه لوسى « قطرة من دموع ؟ ! إننى لا أتمنى غير شيء واحد . . أن يأخذونى مرة أخرى ويضربونى . . حتى ألوذ من جديد بالصمت ، وأسخر منهم ، وألقى فى قلوبهم الرعب . . ترى هل كان الذنب ذنبى ؟ إنهم هم الذين جرحوا كبريائى . . إننى أمقتهم . . وإذا كنت فى قبضة أيديهم ، فإنهم

أيضاً في قبضة يدي . . إنني أشعر أنني قريبة إليهم أكثر من قربى منك » ذلك أن الذين يريدون أن يخربوا في الإنسان كل ما هو جميل وشريف وقسم — كما يقول أنور المعداوي في كتابه « كلمات في الأدب » — ينتظرون اللحظة التي تنبثق منها رغم أنف الإرادة بادرة من الضعف . . إنها بالنسبة لهم ، لحظة الشعور بهزيمتنا وانتصارهم . إننا في قبضة أيديهم ، هذا صحيح ، والأصح منه أنهم أيضاً في قبضة أيدينا . إنهم لن يطلقوا سراح حريتنا ، وعلينا أن نعاملهم بالمثل ، ألا نطلق سراح حريتهم . . حريتهم في أن يرونا يوماً وقد عرفنا الذل والخضوع . إنهم أسرانا ، تماماً كما نحن أسراهم . . بهذا نشعر أن وجودنا شيء حقيقي ومحسم ، ونشعر أنفسنا بأن وجودهم لا وجود له . ومن الواجب أن نتصر على أنفسنا ، وذلك بأن نلغي من قائمة عذابنا معنى الإحساس بالألم . . هذا الألم يجب أن ينهزم ، هذا هو المفهوم البطولي للتجربة ، تجربة الكبرياء .

ويثور هنري الذي قتل الصبي فرانسوا على فكرة البقاء حياً بعد ذلك . وتثور معه لوسى بنفس المقدار والعنف ، وهي وإن كانت لا تنسى أنه قتل أخاها ، إلا أنها لا تنسى كذلك ما لحق بها على يدي البربرية النازية ، ومن ثم تدرك إدراكاً عميقاً أن لا حياة لها بعد الآن . وكما كان تعذيبهم في مبدأ الأمر بلا ثمن ، لأنه لم يكن لديهم ما يقولونه أو يرشدون عنه ، فإنهم كذلك في الخاتمة ينظرون إلى عرض جان على أنه هدية بلا ثمن لأنه يوفر لهم الحياة في وقت لم يعودوا بحاجة إليها ، إنها حياة بلا ثمن . ولكن سارتر يحسم هذه المناقشات والحواطر بدخول ضابط نازي عليهم يتغلب على شكه فيهم وحذره منهم برميهم جميعاً بالرصاص . والمسرحية في هذا الإطار — كما يقول أمير إسكندر في كتاب « سارتر مفكراً وإنساناً » — يمكن أن: تعتبر دراسة لسيكولوجية المقاومة من جانب وسيكولوجية التعذيب من جانب آخر . وليس في المسرحية أفكار فلسفية جديدة بارزة ، ولكنها تتضمن مواقف أخلاقية — لها أساسها الفلسفي بالطبع — حين يواجه كل فرد تجربة التعذيب ، فيدرك أنه حر ومستول ووحيد في أي قرار يختاره وهو على حافة الموت .

ولعل هذا الموقف يبدو مركزاً غاية التركيز مثيراً للانفعال العنيف في الفصل الثالث والأخير من المسرحية حين لا يتبقى من الزمن سوى بضع دقائق يحسم فيها كل فرد من أفراد المقاومة أمره ويختار بين الصمود والتسليم .

* * *

هل يحق لنا الآن أن نستخلص من مجموع هذه الأعمال ، بعض الخصائص التي تميز مسرح المقاومة عن غيره من الأشكال الدرامية المألوفة ؟ أعتقد أن الإجابة لن تكون بالنفي ، ولكن هذا لا يعنى تلقائياً أنها بالإيجاب . فلا شك أن المعالم الرئيسية في مسرح المقاومة ليست خروجاً على المسرح الدرامى التقليدى في كل زمان ومكان ، ولكنى أعتقد أن ثمة إضافة حقيقية أمكن لفكرة المقاومة — كمحور فنى — أن تضيفها إلى الأبنية المسرحية المعروفة . هذه الإضافة — فى إيجاز يلخص السمات الجوهرية — أن بطل المقاومة ليس بطلاً تراجيدياً ، كما أنه ليس بطلاً ملحمياً ، بل هو ليس بطلاً لإحدى المطلقات أبداً كانت ، دينية أو عرقية أو أيديولوجية . ذلك أن المقاوم قد يموت حقاً كالقديسة جون ولوسى ، ولكنه ليس موتاً « تبريرياً » لبذرة الانقسام الداخلى ، كما أنه ليس موت الصدفة العشية التي تصم الكون باللامعنى والحياة باللا جدوى ، وإنما هو موت محتمل ، موت اضطرارى ، نتيجة « النسبية » التي تربط البطل ببقية الأطراف ، وفي مقدمتها الأرض . والموت في حياة المقاوم هو جسر بين الواقع والحلم . هو استباق لقيمة جديدة يرسبها مكان القيمة القديمة ، لذلك كان رؤيا وشهادة . وبطل المقاومة : شهيداً ، هو في الطليعة من أنبياء التحرير الوطنى . . فهو لم يتردد على حافة الفعل متعلقاً بحبل مشدود ومتسق من « الأفكار » . هو لم يعان هذا الانفصام بين الفكر والعمل . وإنما هو يحمل أفكاره بين جنبيه ويذهب إلى رحلة التحدى ، رحلة الموت والحياة . فالموت على الشاطئ الذى يقف عليه قبل أن يبحر ، شاطئ السكون الأبدى للفكرة وهي بعد جنيئاً ستاتيكيًا يحول بالحواطر . . والحياة على الشاطئ الآخر الذى يصل إليه بعد أن يتم الإبحار ، شاطئ الحركة الخلاقة للفكرة وقد تحولت إلى مرحلة

النضج والديناميكية، هذه الرحلة التي قطعها أبطال برناردشو وروبلس وزولان وأوكيزى وسالاكرو وسارتر، فمات بعضهم وعاش البعض الآخر، ولكنهم جميعاً في حياتهم وموتهم أعطونا علامة على الطريق الصحيح: وهو الطريق «التاريخي» في بعض هذه الأعمال، «الأسطوري» في بعضها الآخر، «الواقعي» في معظم الأحيان. ولا تدل «العلامة» التي أعطيت لنا على الماضي فحسب، بقدر ما هي إلهام للحاضر والمستقبل.

وعلامتنا تقول إن بطولة «الفرد» في المقاومة، ليست بطولة «فردية» وإنما تنسجها الجماعة في وحدة وصراع لا ينتهيان. وتقول أيضاً إن الاستشهاد ليس امتيازاً لرجل أو امرأة، مفطورة على البذل والفداء، وإنما هو رؤيا يقينية تكاد تقترب من الرؤيا الصوفية. وتقول العلامة أخيراً إن أزمة البطولة في مسرح المقاومة ليست أزمة من نوع فريد خاص يتميز به البطل دون سواه من البشر، وإنما هي إحدى لزمات الإنسان العادي في حياته اليومية وقد اكتسبت معناها الحقيقي وأبعادها في حياته النضالية.

وقد انعكست هذه «العلامات» على الصياغة الجمالية للمسرح، فباعدت بينه وبين البناء الكلاسيكي خطوات، ومهدت لما نسميه اليوم بالمسرح الملحمي. فالمسرح السياسي الذي نادى به المخرج الألماني بنسكاتور هو الجذر النظري للمسرحية الملحمية، ولكن المقاومة — كقضية سياسية في المقام الأول — تبرز في واقع الأمر كواحدة من أهم الشعيرات الجذرية التي أمدت المسرح السياسي ومن بعده المسرح الملحمي بماء الحياة. ولعلنا نلاحظ أن المقاومة — أو ثورة التحرير — قد أمدت العمل المسرحي بثورات متلاحقة في مجال الفن. . . ولقد احتوت هذه المجموعة من أعمال مسرح المقاومة التي عرضنا لها أهم هذه الثورات من تحطيم للوحدات الأرسطية الثلاث إلى استخدام الفلاش باك والمونولوج الداخلي إلى توظيف الأسطورة توظيفاً حياً خلاقاً. وعلى الرغم من أن المقاومة تعني «الاستقطاب» بصورة من الصور، بين قوتين متعارضتين، إلا أن «الحركة» المسرحية في أدب المقاومة قد تغلبت على

ما يمكن أن يبدو من تصنيف متعسف لقوى الخير والشر في الإنسان . هكذا كانت جان دارك « إنساناً » تتنازعه عوامل الصمود والتسليم ، وهكذا كان مونسيरा ضابطاً في جيوش الأعداء ولكن « ضميراً » له قد استطاع تجنيده إلى جانب الثوار . فالمقاومة ليست « أبيض وأسود » لأنها تخرج عن دائرة المطلقات الكلاسيكية الرومانسية، الواقعية والغيبية، إلى تخوم النسبية بين الإنسان والكون . بين المواطن والأرض . وهي العلاقة التي ندعوها باسم « الحرية » .

الفصل السابع

أبطال المقاومة في المسرح المصري

' تفرض الواقعة التاريخية نفسها فرضاً على الكاتب المسرحي إذا تصدى لمعالجة قضية المقاومة الوطنية، سواء عبرت عن نفسها في بطولة فردية بعينها، أو في بطولة الشعب في مجموعه. ولعل العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعاً من المادة الدرامية الخام يتناولها أثناء الصياغة الفنية بشيء من التعديل وفق منهجه في التعبير ورؤيته في التفكير... وهو في جميع الأحوال يضيف «وجهة نظر» إلى الواقع التاريخي. مهما اقتصر عمله على «إعادة الصياغة» لأحداث التاريخ وبعثها من جديد، أو تجاوز هذه الخطوة إلى اتخاذ هذه الأحداث هيكلًا رمزيًا يرمي به إلى مشاهد حية ومعاصرة. وإذا كان «التاريخ» مفيداً إلى هذا الحد بالنسبة للكاتب المسرحي بشكل عام. فإن فائدته تتضاعف حين تكون «المقاومة» هي المحور الدرامي للكاتب، حينئذ يمدد التاريخ الوطني للشعب الذي ينتمي إليه ببطولات «جاهزة» لا حد لإغرائها وقدرتها على تجسيد الهدف الذي يرمى إليه الكاتب..

وربما كانت الفترة التي عالجها عادل الغضبان في مسرحية «أحمس الأول» هي أقدم الثورات في تاريخنا التي صيغت في قالب درامي، إذا استثنينا «سقوط فرعون» لألفريد فرج وهي لا تتخذ من «المقاومة» خامة فنية، وإذا استثنينا «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ وقد صاغها في قالب روائي، وإذا استثنينا مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم، والمقاومة فيها ليست ضد الغزو الأجنبي: وإنما هي أقرب إلى الصراع بين العدل والظلم أو بتعبير صاحبها، بين الخير والشر. أحمس الأول إذن، من هذه الزاوية وحدها، هي العمل الدرامي الوحيد الذي تناول مرحلة نضالية موعلة في القدم في كفاح

الشعب المصرى . هى الثورة على الهكسوس عام ١٨٥٠ قبل الميلاد . وقد نشرت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩٣٤ ومثلتها فرقة فاطمة رشدى وعزيز عيد إبان الموسم المسرحى ١٩٣٦/ ٣٥ بالقاهرة . وعلى النقيض من مسرحيات شوقى الشعرية التى اتخذ فيها من آلام الوطن خامة فنية وركز من حيث يدرى أو لا يدرى على لحظات الضعف فى تاريخنا ، نجد أن مؤلف « أحسن الأول » قد اختار عن عمد إحدى لحظات « القوة » التى انتفضت بها مصر وطردت المحتل الغاصب فى أول ثورة تحريرية من ثوراتها . على أن المؤلف وقد اختار لحظة « القوة » هذه لم يشأ أن يجمد أحداث مسرحيته فى إطار من الشخصيات الإيجابية المسطحة والمواقف اليسيرة المبتدلة ، بل هو قد أيقن والهدف يتراءى أمام عينيه أن يمجّد بطولة الشعب المصرى ويحفز نضال المعاصرين ، أنها مهمة شاقة غاية فى الصعوبة أن يباعد بينه وبين « الهدف » خطوات تخلق مسافة موضوعية يرى خلالها الفنان ما تستعصى عليه رؤيته عن قرب . فليس « النصر » هدفاً يسير المنال ، وليست « المقاومة » وسيلة هينة التحقيق ، وليست « البطولة » زاداً يغتذى منه كل البشر . لهذا تبدأ أحداث الفصل الأول بكلمات منزوفيس – صاحب الخزانة – فى حوار الحزين مع الوزير فرباس « لافائدة من إحياء ذكرى ماسلف ، فنلا الساعة التى نحن فيها . . حرب أتت على الزرع والضرع وليس لنا من احتدامها بريق أمل فى النصر . فهل أنتم مصريون على الذهاب فيها حتى النهاية » . . أى أنه من هوة اليأس يبدأ الكاتب عمله ، فالاضطراب الداخلى والخزانة الخاوية وتمرد أهل النوبة ، كل هذه تضافرت فى وقت واحد لتقطع الطريق على كل من يفكر فى إنقاذ مصر من براثن الهكسوس . ولقد كان الفصل الأول من هذه المسرحية هو أوفى أجزائها بتجسيد المضمون الدرامى الذى استهدفه المؤلف . فهو لم يتورط حقاً فى شباك إحدى فترات الانحلال التى حاقت بالتاريخ المصرى القديم ، ولكنه حين وضع يديه على إحدى مراحل النصر ، لم يستغرق فى النصر حتى تغيم عليه الرؤيا وتتحول المسرحية إلى تحية ساذجة لذكرىات غابرة . وإنما كان همه الأول هو الاستغراق فى « المقاومة » التى أدت

إلى النصر . من هنا يكاد الفصل الأول أن يكون أقرب الفصول إلى تحقيق هذه الغاية ، فبارقة الأمل الوحيدة التي تخللت مشاهدته هي تلك السطور القليلة التي جاءت على لسان خابى - رئيس العيون - « لو وقف صديقنا منزوفيس على ما وقفت عليه أنا نفسى من حماسة الشعب لأيقن أننا نستطيع أن نعد من ذلك الشعب جيشاً يفتتح السماء .. كنت ماراً أمس ببعض القرى والمزارع فرأيت الفلاحين والزراع من شيخ وصبي وفتاة يتحدثون عن الحرب وكلهم شعلة نار متأججة » .

في هذه الأسطر وحدها تكمن بارقة الأمل التي يحدد بها عادل الغضبان الإطار الاجتماعى للثورة ، فهي حقاً ثورة مصر كلها لأنها ثورة على الاحتلال الأجنبى ، ولكنها فى نفس الوقت ثورة مصر الكادحة التي تعنيها « أرض الوطن » أكثر مما تعنى لدى مصر الأرستقراطية التي يتكالب قوادها على المناصب والشهوات ، فالوطن عند هؤلاء يجذب ولاءهم ولكن للتسلط عليه . أما فلاحو مصر وزراعتها وفقراؤها فهم يقفون صفّاً واحداً ضد الغاصب ، ليس طمعاً فى سلطة أو نشداناً لغواية أولدة ، وإنما لكونهم - ببساطة - أصحاب هذه الأرض الشرعيين . على أن الفصل الأول لاينتهى إلا وقد مات الملك أثناء نزاله للعدو بالقرب من أسوار أفاريس التي يحتوى الهكسوس فى قلعتها الحصينة ، يفصلها عن مرمى السلاح الجبل والماء . هنا يبرز اسم أحمس على سطح الأحزان ، فليست شقيقته نفرتارى - التي تستحق العرش - بالقائد والملك الذى يستطيع أن يحول الهزيمة إلى نصر . حينئذ يضطرم المسار الدرامى للأحداث بمزيد من التوتر : فابن قوش حاكم النوبة وصل إلى طيبة وهدفه السعى فى الزواج من نفرتارى ، وهو يطمع من وراء هذا الزواج أن يستقل بعرش النوبة أولاً حتى يتسنى له الطموح إلى الفوز بعرش مصر كلها . ' وهناك فيما يقول الوزير فرباس « نفر من الحكام ورجال القصر ممن اشتراهم العدو بالمال وفسح لهم فى المطامع والآمال ينقثون سمومهم فى البلاد . ويذيعون فيها أنباء الهزائم التي منى بها جيشنا الباسل . ويثبطون عزيمة الشعب . ويحملون أخاك ، رحمة الآلهة عليه ، تبعة هذه الحرب وما جرته على مصر من خراب ودمار » .. وكذلك يعلن صاحب الخزانة منزوفيس

أن الدولة أوشكت على الإفلاس وأن المجاعة تهدد البلاد من أدناها إلى أقصاها :
وليس من بد أمام الأمير أحمس إلا أن يتزوج شقيقته نفرتارى فيأمن المال
والرجال . إذ يستطيع أن يقترض للوطن من أموالها التي لا تحصى ولا تعد .
ويستطيع أن يؤدب حاكم النوبة الطموح وأن يعزل قواد قصره الداعين
للاستسلام إيثاراً لأنفسهم على الوطن . ولكن هذا الاقتراح الجامع المانع الذي
يهيئ لأحمس — إذا توج ملكاً — أن يقود الحملة المقدسة ضد الرعاة الغاصبين .
لا يعرف طريقه إلى التنفيذ بسهولة ويسر . ذلك أن أحمس قد وقع منذ بعيد
في هوى « نزيئا » ابنة حابي الجميلة ، وقد وعدها بالزواج . . فكيف يتأتى له
أن يهجرها ويسلوها ، وكيف يتأتى له أن يزف إلى شقيقته وهو لا يحس نحوها
بغير عاطفة الأخوة ؟ ولا تفهم نزيئا الأمر على النحو الصحيح فتتهم أحمس
بالغدر والخيانة . والقلب بين أضلعه يعتصره الأسى . . يزف إلى أخته ويتوج
ملكاً ويقود الجيش حول أفاريس المحصنة ، تاركاً نزيئا نهياً لمشاعر الحقد على
الوزير فرباس وقد ظنت أنه هو الذي خطط مستقبلها الفاجع ، تاركاً أيضاً
طاهو رئيس الحرس يداعب رأسه الأمل في أن يحظى بالفاتنة ابنة رئيس
العيون . ولكن أحمس الذي أضناه صدى الصوت المذب ، أصغى أخيراً إلى
هدير الشعب يهتف « عاش أحمس الأول » فلم يعد يولى الماضي انتباهاً ، بل
تولى قيادة الجيش والحكم مسلحاً بإرادة الشعب في الخلاص من الغاصب
الأجنبي والفساد الداخلي ، معاً وبغير انفصال . ويسدل الستار على الفصل
الأول وقد تزودنا بمجموعة معقدة من الصراعات التي تستلهم « روح » التراجيديا
اليونانية ، ولكن في قالب أقرب ما يكون إلى الرومانتيكية الرامزة إلى هذا الصراع
المر الذي عاشته مصر في أواسط الثلاثينات . وهو الصراع الذي يتخذ من
« قصة الحب » مرتكزاً لسير الأحداث وتطورها حتى تبدو « التضحية » من
نخانب الملوك ذات معنى . والكاتب يبذل جهداً كبيراً في استلهم الأحداث
الواقعية المعاصرة له ، فالمناخ الذي يسود على مصر الواقع بعيداً كل البعد عن
المناخ السائد على مصر التاريخ ، ولكنه قريب كل القرب من مصر الدراما .

وهذا ما أشير إليه بالجهد الذى بذله عادل الغضبان فى معادلة الواقع معادلة فنية قادرة على امتصاص الحاضر بالالتكاء على الماضى واستشراف المستقبل . وقد أنقذته هذه المعادلة الموضوعية من « الاستغراق فى النصر » خاتمة المسرحية من ناحية ، ومن الاستغراق فى « الهزيمة » بدايتها من ناحية أخرى . لقد آثر فى الفصل الأول من هذا البناء المركب من « الاستغراق فى المقاومة » حتى نلتقى فى الفصل الثانى بقيادة الجيش المصرى على مقربهم من أسوار أفاريس القاعدة الحربية للهكسوس ، وعلى مرمى النظر منها مضارب خيام لجيش أحمس والجنود قد تلهت فى الغناء والطرب وثلاثة من القواد يتحاورون حول الموقف العسكرى وقد تسربت إليهم الأنباء القائلة بأن طاهو رئيس الحرس هرب مع نزيئا ابنة رئيس العيون الذى مات هماً . . . ويخلو الملك أحمس بقواده ليتعرف على مدى استعداد الجيش للقتال . ثم ينفرد بوزيره فرباس ليبيته شجونه خاصة بعدما نما إليه من خيانة طاهو ونزيئا . ويفاجأ الجميع بالجنود يدخلون على الملك وبين أيديهم امرأة ملثمة أبت أن تفصح عن شخصيتها إلا بين يدي أحمس ، ولم تكن سوى نزيئا التى وجهت بعاصفة من العداء إلى درجة المطالبة برأسها : ولكنها فى هدوء واعتداد طلبت أن تخلو إلى الملك ، فكشفت له سرها . لقد ذهبت مع طاهو حقاً إلى قلعة العدو ، لا هرباً من وطنها ، وإنما لتوغر صدور المصريين ضد أعدائهم ولتضع يديها على نقاط الضعف فى خطط العدو . وها هى ذى قد جاءت اليوم لتقول إن ملك الهكسوس وقادتهم سيحتفلون الليلة حتى الصباح فيقيمون الولائم الفاخرة ويشربون الخمر المعتق . وإنما لتعلم بأن رئيس حرس البوابة الكبرى للقلعة صريع هواها ، فماذا لو راودته عن نفسها حتى يفتح البوابة ويدخل الجيش المصرى ساعة الحفل والسكر فيطبق على عدوه من كافة الجهات ويظهر البلاد من رجسه إلى الأبد . ولكن أحمس يرفض هذه الحيلة من نزيئا وإن صدقها القول وغفر لها واستودعها مع جنوده فى طريق عودتها إلى أفاريس . . . إنه يتخذ أهبطه للهجوم الليلة حقاً ، ولكن بغير الحيلة « النسائية » التى رفضها مرتين : رفضها لأن البطولة فى مقاومة العدو لا تتأتى عن طريق المكر والخداع

وإنما بالمواجهة والشجاعة ، ورفضها لأنه ما يزال واقعاً. تحت سيطرة الهوى ، فلا يسمح لنزيتا أن تعرض نفسها لخطر المغامرة . ولكن نزيتا حين تعود لا تتوانى عن التحضير لغواية رئيس الحرس ولا عن الصراع مع طاهو حتى وعدته بالزواج إن هو هجر العدو وقتل رئيس الحرس وانضم إلى قوات مصر . وكانت هذه هي أحداث الفصل الثالث والأخير. فقد انتشى رئيس الحرس بالتمنى الذى رسخته نزيتا فى أعماق فؤاده ، وتحول طاهو عن موقفه إلى جانب الأعداء إلى موقف أبناء وطنه ، ورقصت نزيتا فى حضرة ملك الهكسوس وكادت أن تزف إلى الهاوية حين اكتشف سرها فى اللحظة الأخيرة فقد سمعها أحد القواد وهى تأمر طاهو « أقتله » فلما جاء الجند بنأ مصرع رئيس الحرس أبلغ القائد مليكه بريبته فى هذه المرأة الجميلة . ولكن الوقت كان قد فات ودخل أحمس بجيشه وانضوى طاهو تحت لواء هذا الجيش فقاتل حتى قتل . وكذلك الأمر مع نزيتا فقد أدت مهمتها على خير وجه ولكنها لا تجد لنفسها مكاناً فى قلب حبيبها فتقتل نفسها هى الأخرى وتموت شهيدة الهوى والوطن . ويكاد أحمس أن يترنح من هول ما حدث ، ولكنه يتمالك على نفسه ويخاطب الجميع « أيها القواد والجنود ، إن هذه الفتاة التى أثرت الموت على الحياة هى نزيتا ابنة حابي رحمته الآلهة . إنها لمثال يحتذى فى الوطنية والتضحية وإنكار الذات . فخلدوا ذكراها وحيوا فيها إيزيس منقذة الوطن » .

والمسرحية على هذا النحو أقرب إلى روح التراجيديات اليونانية منها إلى روح الملحمة الشعبية العربية ، ولعل البطولة فيها معقودة لنزيتا لا لأحمس الأول كما شاء المؤلف أن يعنون مسرحيته . فالحق أننا لا نلمح أية بطولة فى شخصية أحمس. منذ أن توج ملكاً وتزوج من شقيقته ليدراً عن البلاد شر الفتنة . . وما يتواتر إلينا من أخبار قضائه على مؤامرات حاكم النوبة ورجال القصر ينسج حوله بطولة « بالسماح » تبعد خطوات عن محور المسرحية وهو النضال ضد الهكسوس . هذا النضال الذى يتجسد حقاً فى نزيتا ومأساتها التى بدأت خلال صراعها الداخلى مع النفس حين تخلى عنها أحمس ليتمكن من تولى شئون

الجيش والحكم ثم تطور خلال « هربها » مع طاهو حيث تعرضت سمعتها عند بنى وطنها إلى درجة الاتهام بالخيانة ، « حيث تعرضت حياتها للخطر بين جدران قلعة العدو طمعاً في جمالها من ناحية ، وجذراً من كونها مصرية من ناحية أخرى . » وبين هذين الاعتبارين القاشيين بذلت نزيता من هدوء النفس والتجلد بالصبر وقدرح الدهن ما أحالها إلى ما يشبه « الهيكل العظمى » . . فلم تنس لحظة واحدة أنها بالرغم من كل ما أصابها لا بد أن تبحث لجيش بلادها عن ثغرة ينفذ منها ليقترحم على العدو حصنه الحصين . ولقد كانت شخصية « طاهو » من العناصر الدرامية التي أجاد الفنان رسمها لتكون بمثابة المرأة العاكسة لصراعات نزيता مع نفسها ومع الوطن . ولولا أن الكاتب قد عمد إلى « تركيب » شخصية نزيता على هذا النحو المعقد حيث يتداخل الحب الأصغر مع الحب الأكبر ، وتختلط صورة الرجل بصورة الوطن ، وتشابك الأفكار والعواطف ، بلحايات نزيता نموذجاً للبطولة التراجيدية . ولكن المؤلف قد أثر أن يجعل منها بطلاً وطنياً تبدأ مقاومته - في مقدمة المسرحية - مع النفس ، وتنتهى عند الخاتمة مع العدو الخارجى . ولولا الأسلوب الغنائى والصياغة اللغوية الكلاسيكية التي تباعد بين العمل الفنى ولغة المسرح ، لكانت هذه المسرحية في مقدمة الأعمال التي يؤرخ بها النقاد للمسرح المصرى . على أنها بالرغم من ذلك تشق لنفسها مكاناً بارزاً ورائداً في طليعة المسرح الوطنى الذى يتخذ من المقاومة محوراً درامياً ومن البطولة البشرية ينسج أزمة الصراع بين الحلم والواقع .

* * *

وتعد مسرحية « الراهب » للويس عوض هى العمل الدرامى التالى مباشرة لأحمس الأول من حيث اختياره لمرحلة زمنية تالية لأحداث طرد المكسوس ، تلك هى مرحلة الثورة الاستقلالية التي نشبت في الإسكندرية عام ٢٩٦ م بزعامة الوالى الرومانى لوشىوس دومتيوس دومتيانوس الذى لقبه الإسكندريون بأخيل . وبالرغم من أن المسرحية تقول لنا إن المصريين - مسيحيين ووثنيين - هم الذين فجروا الثورة على روما ، وكان أخيل كغيره من الولاة الآخرين

في بقية أنحاء الإمبراطورية . على وعي نافذ بما آلت إليه روما من تفسخ
وما أوشكت عليه من انهيار ، فاعتلى الموجة الثورية التي قادها المصريون بالفعل ،
ولكنهم التقوا مع آخيل في نقطة جوهرية هي أنه يملك « الوسائل » للحصول على
السلطة ، ويتفق معهم في هدف مرحلي هو الخلاص من ربة الطاغية دقلديانوس .
وتقدم المسرحية راهباً متمرداً على الكنيسة الرسمية والبطريرك هو « أبانوفر » تقلده
بطلا تجسدت فيه أحلام الشعب وتناقضاته ، بينه وبين نفسه ، وبينه وبين
السلطة الرومانية ، وبينه وبين السلطة الكنسية ، وبينه وبين الرومان المتمردين
على روما . ولقد عنى لويس عوض بإبراز بطولة أبا نوفر التراجيدية أكثر من
عنايته بما يربط أبانوفر بهذا الشعب الذي يمثله والذي جعل منه « بطلا » أولاً ،
قبل أن يصبح بطلا تراجيدياً . أي أنه أولى اهتمامه « لأزمة البطولة » لا « للبطولة »
نفسها ، وتورط من ثم في تناقض أصيل بين أن يكتب تراجيديا كلاسيكية يطبق
عليها مواصفات أرسطو تطبيقاً صارماً ، وبين أن يكتب مسرحية وطنية تسجل
نضال مرحلة شبه مجهولة في التاريخ المصري .

إننا نتعرف على أبا نوفر تعرفاً حقيقياً مع بداية الفصل الثاني حين يزف إليه
النبأ الفاجع : لعنة الكنيسة التي أعلنها البطريرك حين سمع أن راهباً من رعاياه
يدعو الغامة إلى حمل السلاح ضد الرومان . حينئذ فزع أبا نوفر صارخاً :
« ماذا فعلت ؟ .. القداء .. القداء : هذا دين المسيح ، أنا أقول كل مصري
يفدى مصر بدمه يدخل الملكوت » . والراهب بهذا المعنى لا يمثل الوجه الرسمي
للكنيسة المسيحية في مصر بالرغم من المسوح السوداء التي يرتديها ، وبالرغم من
أن هذه المسالوح — وهذا هو التناقض الأول في حياته — هي التي تصل بينه وبين
جماهير المسيحيين من حيث الشكل ، بينما كانت دعوته إلى الثورة والاستقلال
هي . زلة الوصل بينه وبين كافة المصريين على اختلاف أديانهم من حيث
المضمون : « لقد هبوا جميعاً يهتفون « أبا نوفر والحرية .. مصر والحرية » ..
ولكن أبانوفر إلى جانب كونه راهباً « ضد الكنيسة » من أجل مصر ، فإنه
يكتوى بتناقض آخر هو كونه إنساناً « يعشق الراقصة مارتا » التي تذكرنا من

ناجية المظهر بتاييس غانية الإسكندرية التي عرفناها بين صفحات أناتول فرانس . وأن « يعشق » أبانوفر ، الراهب والثوري ، فإن اللعنة هذه المرة لا تجيئه من الكنيسة ، وإنما من نفسه أولاً ومن مارتا زميلته في الكفاح ثانياً . ومن الرومان والمصريين والمحيطين به أخيراً . ومهما صرخ : « أنا خلعت الله . . خلعت الناس . . ولا أطلب إلا حق في الحياة » . فإن صيحته تذهب أدراج الرياح ما دامت اللعنة قد أمست لعنتين . وكما أنه تقبل لعنة البطريرك واستمر في النضال ، فإنه تقبل أيضاً لعنته لنفسه وجاءت مارتا في الظلام « ثم انصرفت مع الصباح » واستقرت في بنائه دعائم السقوط . وبينما نتوقع سقوطاً « عظيماً » لهذا البطل بمقتضى بنائه التراجيدي الكلاسيكي الذي يكاد يشابه في « لعناته » القدر اليوناني القديم ، فإننا نفاجأ بالسقوط يتم لسبب أبعد ما يكون عن جوهر التراجيديا ، هو أن أبانوفر كان على صواب في خطته العسكرية لحماية مصر من دقيانوس . وكان القادة الرومان على خطأ ، ولكن خطأهم كان أسرع من صوابه فسقطت الإسكندرية وانتحر أبانوفر . وتزايدت المفاجأة حين نتذكر التناقض الأصيل في بناء المسرحية بين الصياغة التراجيدية للبطل ، وبين الثورة الوطنية كمضمون للدراما . لقد كان لازماً على أبانوفر أن « يسقط » كأى بطل تراجيدي بالمعنى الأرسطي – الذي آثره المؤلف – ولكنه في مسرحية الراهب لم يسقط بطلا « تراجيدياً » وإنما سقط « بطلا وطنياً » . . كان السياق الأصيل يحتم عليه أن يكون « هو » مصدر مأساته ، سواء كانت « هو » هذه قدراً أم اختياراً وإنما المهم أن يكون انقسامه الداخلي هو العامل الرئيسي في المأساة . . لا أن يرسم له الكاتب قرب النهاية « دوراً » آخر : أن يموت فداء مصر ، وتصبح آخر كلماته « اليوم كل مصرى أبانوفر » . . وتنتهى المسرحية بمكتبة الإسكندرية وهي تحترق ، فيقول الضابط أبيب للمؤرخ مانيتون « لا تجزع على كتبك يا مانيتون . كم احترقت قبل الآن وكم ستحترق . هكذا تسخر الآلهة كل غاز يضرم فيها النار لتذكر الدنيا أننا عقل العالم وضميره ، وما دام في مصر حي يفكر ، فليحرقوا وليحرقوا ، فلن نتعب من البناء » .

ومعنى هذا أن لويس عوض كان يزغب في أن يكتب « مسرحية وطنية » ، ولكنه رغب في نفس الوقت في أن يكتب « تراجيديا كلاسيكية » فتناقض تكوين البطل مع تكوين الدراما ، ولم تعد أزمة البطل أزمة « موضوعية » تجسد تناقضات حركة المقاومة المصرية آنذاك وإنما تحولت إلى أزمة « شخصية » — ولا أقول ذاتية — عبرت عن صاحبها أكثر من تعبيرها عن المرحلة التاريخية التي أراد أن يعالجها المؤلف . ونحن لا نكاد نجد للشعب المصرى فى المسرحية وجوداً حقيقياً إلا كأصدقاء خافتة من بعيد أو كأشباح غيلان لا ترحم إذا وليت السلطة فى محاكمة فتاة اتهمها أبانوفر بالخيانة . ويبدو أن تعذر قيام بطل تراجيدى حسب المواصفات الأرسطية فى عصرنا الحديث ، وأيديولوجية الكاتب التى تناول على ضوءها جماهير الشعب المصرى « كغوغاء » ، وتصورات الرومانتيكية التى لا يجيد الخلاص منها ، وفكرته الميتافيزيقية عن « مصر » كروح وحضارة .. ويبدو أن هذه العناصر مجتمعة قد حالت بشكل واضح دون أن تكتمل لمسرحية « الراهب » مقومات البطولة الوطنية فى مسرح المقاومة ، فأضحت أقرب إلى أن تكون مسرحية فكرية تتخذ من التاريخ إطاراً فنياً لها . ولكن هذا لا يبنى أنها فى هذه الحدود قد أضافت إلى حصيلة الأدب المسرحى فى بلادنا ، عملاً يقوم بمهمة صعبة ومزدوجة ، هى أن يغطى بالفن مسلحة زمنية شبه مجهولة فى تاريخنا ، وأن يقدم محاولة رائدة فى صياغة البطل التراجيدى المصرى .

* * *

وتعد الحروب الصليبية التى خاولت بها أوروبا غزو الشرق العربى تحت راية المسيح ، هى المرحلة الثانية فى كفاح شعبنا ضد الأجنبي المحتل ، التى تمثلها لفيف من كتابنا أو تنبه إليها ، بمحض المصادفة حين أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة فى كتابة مسرحية تسجل هزيمة الفرنسيين فى المنصورة . والحق أننى لم أجد فى مسرحية يعقوب الشارونى « أبطال بلدنا » عملاً درامياً يرتفع إلى مستوى الحدث التاريخى ، بل كانت أقرب ما تكون إلى اللوحة الوثائقية بالرغم من حصولها على الجائزة الأولى . وكذلك جاءت مسرحية

على أحمد با كثير « دارين لقمان » عملاً بجانب الصواب فيما استهدفته تلك الحروب ، فقد أثر أن يبرز الوجه الديني للمعركة ، بينما كانت القضية فيما أظن معركة ضد الاستعمار بمعناه الاقتصادي والسياسي .

لذلك كان لا بد لنا من أن نتجاوز عتبات تلك المرحلة التي يؤرخ لها بعام ١٢٥٠ م إلى عتبات العصر الحديث الذي تؤرخ له بالحملة الفرنسية على مصر ، وتكاد أن تكون مسرحية ألفريد فرج « سليمان الحلبي » هي العمل الفني النموذج في استلهاهم تلك الفترة الدامية من تاريخنا . ذلك أنه قد تناول المرحلة التالية لثورة القاهرة الأولى حيث كانت الانقراض والحرائب والمقابر ما تزال ترسم الخطوط الرئيسية في خريطة مصر وضورة عاصمتها على وجه الخصوص . ولقد تخلص مؤلف « سليمان الحلبي » من الكثير من شوائب الجبروت التي تزيد الضباب ضباباً ، ولا تبلغ بنا وجه اليقين . فلم يكن سليمان مجرد أحد « القتلة السياسيين » أو « مجاهداً دينياً » ضل سواء السبيل ، وإنما كان سليمان منذ اللحظة الأولى التي طالعنا فيها وجهه « بطلاً ملحيمياً » أزمته جماع أزمات الوطن الذي ينتمي إليه ، وبطولته هي بطولة الشعب الذي أنجبه من صلبه . . فهو لا يعاني من أزمات « الذات الملعونة » مثل أبانوفر ، وإنما هو رادار بشري يعكس أزمة المجتمع الذي يعيش وسط تناقضاته انعكاساً موضوعياً . والمسرحية لا تنتهي بفاجعة على الرغم من المصير المحتوم الذي يواجه سليمان الحلبي منذ أن قدم من الشام إلى أن همس لأصدقائه بما اعتزمه من قتل كليبر إلى أن أغمد خنجره في مكان القلب من ساري عسكر الفرنسيين . إن هذه النهاية التي أجابت عن سؤال سليمان : « الظلم أم العدل . . هذه هي المعضلة » لم تكن قط نهاية تراجمية ، وإنما هي الخاتمة التقليدية للملاحم ، هي انتصار « الخير المطلق » على « الشر المطلق » مهما كانت التضحية « بالفارس » . فليست المقطوعات التي ترتفع إلى مستوى الشعر والنبوءة في مناجيات سليمان الحلبي ، إلا الديكور الطبيعي للفروسية . والمؤلف يصف لنا سليمان في تقديمه للمسرحية بأن « بطولته الحقيقية إنما تكمن في تصديه لاختيار الأفكار الخطرة وفي استعداده لاحتمال الإجابة أيّاً كانت

حتى إذا كانت تنطوى على أن يذوق الدم .. أن يرفع الذراع ويغمد الحنجرتنفتلجرح
الدماء وتتأثر بلفظها الرهيب على وجهه ويديه .. وبطولة سليمان تكمن أيضاً في تصديه
ليخوض كل المحنة بعد ذلك في التحقيق والمحاكمة والتعذيب وأبشع ألوان الموت ..
وأن يكون عارفاً بمصيره طول الوقت، يخوضه بعيون مفتوحة وذهن حاضر ممتلئ
بأفطع التوقعات .. وفي أن يقدم بفعل واحد ، وفي لحظة واحدة ، إجابة شافية
على أول تحديات الاستعمار الأوربي للشرق في عصرنا الحديث . ولقد
ضلت هذه الكلمات بعض نقادنا الذين تصدوا لتقييم المسرحية ، ذلك أنها أومأت
لهم بأننا في حضرة بطل تراجيدى قريب الشبه من هاملت ، ودعمت بعض
المشاهد هذه الإيماءة بتساؤلات سليمان الحلبي واعتلائه مكاناً كالقلعة يناجى
من فوقها الذات والمصير والآخرين . ولكن هذه كلها أفادت بناء المسرحية
دون أن تحوله عن مهمته « الملحمية » الأصلية إلى عالم التراجيديا .. ومن هنا
باعت كفاية التقييمات التي اعتمدت على قوانين أرسطو بالفشل ، لأنها لم
تلمس جوهر البناء المسرحي . فالكورس أقرب إلى بريخت منه إلى الدراما
اليونانية . والحدث المسرحي هو الثورة المتهورة لا « شخصية » سليمان الحلبي ،
والبطل لا يتمتع بلعنات القدر والمجهول حتى إذا قال « عرفت أقل مما يكفي
وجهمت أكثر مما أطيق » فإن صراعه الداخلي ليس صراعاً « داخلياً » وإنما
هو صراع خارجي بين قوى الخير وقوى الشر ، صراع وجد لنفسه مستقراً في نفس
شفافة ترى « نصف العدالة أنكى من الظلم » .. وعلى الرغم من أن هذه المسرحية
تعد إرهاباً قوياً بمسرح ملحمي في مصر يتأثر في الكثير من زواياه بمسرح
بريخت إلا أنه يختلف عن بريخت في نقطة أعتقد أنها جوهرية هي فكرة
« البطولة » .. فسليمان الحلبي — من هذه الزاوية — أكثر ملحمية من مسرح
بريخت ، لأن البطل المسرحي يكاد أن يكون مرادفاً للبطل الشعبي في الملاحم
والأساطير ، هو « الفارس » الذي أوتي القدرة على « الفعل » ولو كان فداء
هذا الفعل هو الذات ، ولو كان الفداء — وهو كذلك دائماً — من أجل
الآخرين . والفريد فرج لا يصطنع مسافة موضوعية بين الجمهور وخشبة المسرح

بقصد كسر الإيهام كما هو الحال عند بريخت ولا يسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيرانديللو. وإنما هو ينسج الأحداث في خيوط طويلة أشبه بالسيناريو ، وهذا ما يدعم بناءه الملحمي القريب عن تقسيمات الموال الشعبي والملاحم والقصص الشعري ، والبعيد عن البناء المسرحي التقليدي . وهذه كلها خصائص تميز ملحمة « سليمان الحلبي » عن أية ملحمة أخرى ، وتضفي على بطولها قدراً كبيراً من الأصالة .

وتبدأ أزمة البطولة في حياة سليمان الحلبي منذ أن يسطو على وعيه هذا الحادث العرضي الذي يجابهنا به الكاتب في قصة « حداية الأعرج » الذي سلمه سليمان إلى حراس الأمن من الفرنسيين ليتقى المصريون شره ولتفوز ابنته بحياتها ، ولكن هذا « الحل » لا يشفي بطلنا من حيرته وطموحه إلى اليقين . ذلك أن « حياة بنت في مقابل القصاص من لصوص نصف العدالة . . هكذا تهدر العدالة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع ، وكبرياء الناس لحياتهم ، وماذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد في سبيل الحق » . . و « النصف » دائماً — حتى ولو كان نصف العدالة — يتمدد في اتجاه السلب وينكمش في طريق الإيجاب . لهذا « تسقط » ابنة حداية في هاوية أعمق من هاوية أبيها ، لقد انتشلها سليمان من ظلمة صغيرة لتقذف بنفسها في ظلمة أكبر ، ولهذا أيضاً « يرتفع » حداية من مستوى البلطجي الصغير إلى مستوى سادته من الفرنسيين في الباطجة الكبرى . وهكذا ينتهي « نصف العدالة » إلى ظلم كامل ، ولا بديل للظلم الكامل إلا العدالة الكاملة . وهي قضية لا حكم فيها « إلا بناء على برهان » كما قال له الشيخ عبد القادر . ويتبلور في وعي سليمان الحلبي قبل أن يكون « برهاناً » على عدالة يبحث عنها بين الانقراض أن « الجوع هو الأب الشرعي لكل ندالة » ولكن القضية لا تتكامل على هذا النحو من البساطة ، فلو « أن في عالمنا سنابل قمح أكثر مما فيه من كلمات ، وكلمات أكثر مما فيه من بنادق . وبنادق أكثر مما فيه من لصوص ، ما جنت » ولكن جنونه هو التوحد مع اليقين في مركب واحد لا تنضم عناصره الأصلية فيخاطب القاهرة « إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك ، فمن الندالة أن تشتري الحياة بالشرف

ولا تشتري الشرف بالحياة ! الرحمة ! فإني مع ذلك غير متأكد. أين اليقين ؟ ولعلني أنطق بلساني بينما إبليس هو الذي يتكلم في فمي ! ! » . فليست المشكلة عند ألفريد فرج أن يبعث إلى الوجود « قاتلا سياسياً » اختلت قواه العقلية ، ولا يستهدف بشكل قاطع أن يجعل من « الاغتيال الفردي » قانوناً للثورات . . وإنما هو يطرح سؤالاً ملحمياً يحتمل الهزيمة ولكنه يحتم النصر ، سؤالاً لا يخطر على بال سعيد مهران في « اللص والكلاب » ولا يقفز إلى مخيلة تشن في « الوضع الإنساني » لأن مأساة هذا النموذج من البطولة في قصة نجيب محفوظ وقصة مالرو أنه لا يصيب الهدف مرة واحدة وأنه يموت أخيراً دون أن يحقق هذا الهدف .

أما ألفريد فرج فيطرح سؤاله الملحمي على سليمان الحلبي هكذا : « ولكن . . من ستغمره المياه ؟ القاتل أم المقتول ؟ أتنكسر روح الجند مثلما تنكسر بيوت الناس ؟ أي كفة ستبسط بما حملت : العدالة أم ثمن العدالة ؟ » أو بصياغة أخرى يستجيب لها صليبي سليمان من أعماق القلب « أيستوى عند الله من يعف عن الشر ، ومن يتصدى للشر ؟ » وتتخذ القضية صورتها النهائية حين تستوى الأزمة عملاقاً هائلاً « فقد يضرب المرء بعلم وهو يضرب بغير علم . . وقد يكف المرء بغير علم ، وهو يكف بعلم » إنها على النقيض من عذاب « العبث » الذي فخر فاه كالوحش وابتلع سعيد مهران وتشن ، ومن قبلهما سؤال هاملت التراجيدي الحاد « أن أكون أو لا أكون » رائد هؤلاء الذين يضربون الفراغ بعنف فيسقط الأبرياء بدلا من العم الخائن عند شكسير ، والمناضل المرتد عند نجيب محفوظ ، وتشانج كاي تشيك عند مالرو . قضية سليمان الحلبي تقف على الطرف النقيض من السؤال التراجيدي هؤلاء الأبطال ، لأنها تحبل في جوهها سؤالاً ملحمياً يتطلب إجابة شيافية وبرهانا قاطعاً « وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الإعدام ، والإعدام يلبس رداء القتل ، وقد خرس بينهما الحق » ومن ثم كانت « الحياة نفسها هي هذه المفارقة : أن يلبس القاضي ثياب السفاح ، وأن يلبث السفاح ثياب القاضي » ، وأن يكون كلاهما : سليمان الحلبي . هذا هو الحل الملحمي للقضية : فسليمان الحلبي « يقتل » الجنرال

كليب ، ويدفع الثمن ! وهذا هو العدل المطلق الذى ابتغاه حتى إذا ذهبت حياته فداء . والمصير المحتوم الذى اقتيد إليه ليس نهاية « تراجيدية » كما تصور البعض لأن الخاتمة الحقيقية للرواية هي مصرع كليب لا إعدام سليمان الحلبي . ومصرع كليب هو « انتصار مطلق للخير المطلق على الشر المطلق » كما يصف مؤرخو الأدب ملاحم القدماء . وموت سليمان الحلبي لذلك لا يشبه في كثير أو قليل نهايات أبطال المآسي الذين تترد سهامهم إلى صدورهم بعد أن أخفقت في إصابة الهدف . إن سليمان الحلبي يموت ليحل هذه المعادلة الرائعة التي صاغت أزمة بطولته منذ البداية « العدالة أم الظلم ؟ » ولكي يستقيم الجواب لابد من أن يلبس القاضى ثياب السفاح ، وأن يلبس السفاح ثياب القاضى ، وأن يكون كلاهما : سليمان الحلبي قاتلاً وقتيلاً . ولأن بطولة سليمان الحلبي بطولة ملحمة ، تدرجت « أزمتها » في النهاية إلى الانفراج التام ، أما « مأساة » البطل التراجيدى فإنها تستعصى على أية حلول من الخارج ، وحلها الداخلى الوحيد مضمر فى تلك البذرة المجهولة التي تنمو فى السر وفى بطء ، وتثمر ثمرتها الدائمة علانية وعلى عجل . ولأن بطولة سليمان الحلبي بطولة ملحمة فإن أزمتها جاءت تجسيدا موضوعياً أميناً لأزمة الثورة المصرية حينذاك (١٨٠٠ م) بغير أن يحتاج ألفريد فرج أن يعزل البطل عن أرض البطولة أو أن يكتفى ببطولات مجردة أو جماعية كما هو الحال فى مسرح بريخت حيث تقتصر الصياغة الملحمية على البناء المسرحى ودون أن يحتاج الأمر إلى « بطل فرد » ينفر منه الكاتب الألماني نفوراً شديداً . ومن هنا كان « البطل » فى المسرح الملحمى عند ألفريد فرج من الخصائص المستقلة الأصيلة عند كاتبنا المصرى .

* * *

إذا كانت وحدة النضال العربى هي التي ألهمت مؤلف سليمان الحلبي أن يختار بطله من أرض الشام ، فإنها أيضاً هي التي أوجت إلى عبد الرحمن الشرقاوى أن يكتب « مأساة جميلة » من أرض الجزائر ، وكلاهما تعبير عن الكفاح المشترك لشعوب هذه المنطقة ضد الاستعمار الأوربي الحديث ، وفى شكله

الفرنسى . وقد أراد الشرقاوى أن يكتب تراجيديا شعرية ، فصاغ لنا حقبة دامية من المراحل الأولى للثورة الجزائرية حيث كانت نجحافل الاحتلال ما تزال في أوج قوتها أو كما عبر أحد المجاهدين :

« الناس يواجههم في الشارع وفي القلوات سؤال فاجع :

ماذا نعمل ؟

سؤال يجثم مثل الهول على طيبة ! » .

وصاغ لنا الشاعر كذلك مجموعة من الشخصيات التي خاضت أهوال المعركة بنفسها ، وواجهت مصيرها في شجاعة وإقدام لتصنع من بعدها مصير الجزائر . وصاغ لنا المؤلف أيضاً بعض المواقف التي تراوحت قوتها وضعفها بين شد وجذب ، فلم تتوال الانتصارات أو الهزائم وإنما تشابكت هذه وتلك في ضفيرة واحدة تلاقت فيها البسمات بالدموع . وأخيراً صاغ لنا الشرقاوى مسرحيته شعراً حديثاً يعتمد في الأغلب على وحدة التفعيلة ، وفي القليل على العمود الخليلي وقوافيه . ولكن هذه الصياغة في تكاملها لم ترتفع بالمسرحية إلى مستوى « المأساة » إلا بالمعنى الدارج الذي تتوج فيه الأحداث بفاجعة . ذلك أن عبد الرحمن الشرقاوي لم يوجه إلى نفسه قبل أن يخط السطر الأول في الرواية بعض الأسئلة الهامة : ما هي الإمكانيات الحقيقية لصياغة تراجيديا عصرية ؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية لاستحياء مأساة من ثورة الجزائر ؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية التي تمنحها شخصية جميلة بوحيرد لصياغة بطولة تراجيديية ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي يطرحها العمل في تبصاعيف بنائه الدرامي .

ونحن إذا تغاضينا عما يقول به بعض كبار النقاد من استحالة ظهور البطل التراجيدي في المسرح المعاصر ، فإننا نقول إن الشروط الموضوعية لقيام المأساة سواء في مقوماتها التقليدية أو تطویراتها المختلفة ، لا تتوافر بأية صورة من الصور في مسرحية الشرقاوي . فإذا كان لويس عوض قد استمد مأساته من حدث تاريخي قديم انتهت فيه مصر إلى نهاية تراجيديية حادة ، وإذا كان مؤلف الراهب قد صاغ بطله من شخصية لها تناقضاتها الذاتية المتجذرة في

أعماقها ، فإن مؤلف « مأساة جميلة » قد اختار - على التقيض من ذلك - أرضاً خصبة بالصراع الملحمي بين الحق والباطل ، وبين العدل والظلم ، بين الخير والشر . . . ولسنا نرى في أعماق « جميلة » أية تناقضات ذاتية تمزقها بين موقف وموقف ، كما أننا لا نرى في الثورة الجزائرية أية « نهاية فاجعة » تلصق بها صفة التراجيديا ، أو بأبطالها خصائص البطولة التراجيدية . ولربما كان اختيار الكاتب لشخصية « واقعية » سبباً مباشراً في ابتعادها خطوات عن العالم التراجيدي ، خاصة وأن الكاتب لم يصنع بالشخصية شيئاً شبيهاً بما صنعه نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » إذ أضاف من عنده إلى الشخصية الواقعية ما يبتعد بها كثيراً عن الأصل . أما الشرقاوي فآثر أن يضيف من خياله إلى « سير الحوادث » الشيء الكثير ، أما « المضمون » الذي سيقى من أجله جميلة إلى الزنزانة الجهنمية فإنه لم يتغير قط ما بين الأصل الواقعي والعمل الفني . وقد يتلون « الحدث المعاصر » بلون قائم ينعكس على « الشخصية الواقعية » بدرجة أكثر قتامة . . . كهذا اللون الذي نصافحه في وجه جميلة وهي ما تزال فتاة صغيرة :

« جميلة : تتشابه الصفحات ياعمى كأياي تماماً
مصطفى : ماذا عساك قرأت في صفحاتك المتشابهات ؟
جميلة : قصص الشقاء . . .
مصطفى : مازلت أصغرياً ابنتي من مثل هذا الحزن . . .
جميلة : أنا لست أصغر من كثيرات صمن على الحياة
مصطفى : حقاً !
جميلة : في مثل سني يسقط الآلاف من شهدائنا وعلى الشفاه ، مع
الدم المسفوك رن هتافهم « نحيا الجزائر » .

وجميلة شخصية « نموذجية » للانخراط في سلك النضال ، فقد استشهد أبوها في المعركة وقتلت أمها فوق كوبري ، وعمها يحمل الرسالة إلى أن يلقى مصرعه أمام عينيها . فهي إذن مرشحة « بالضرورة » لأن تكون مناضلة جسورة ، ولكنها لا تبدأ نضالها إلا في منتصف المسرحية تماماً ، وكأن الكاتب قد أراد أن يقنعنا بشخصيته

فبذل مجهوداً ليست المسرحية فنياً بحاجة إليه ، بل ربما قد أساءت إلى البنية الدرامية أبلغ الإساءات . . ذلك أنه على الرغم من « الشعر الحديث » فقد تحولت أجزاء كبيرة من البناء المسرحي إلى مقطوعات كاملة من « الشعر الغنائي » . وفي منتصف المسرحية تماماً تبدأ جميلة حياتها الحقيقية ، إذ أسندت إليها القيادة دوراً في نفس ملهى يؤمه نفر من الضباط الفرنسيين الذين اشتركوا في مذبحه القصبة الليلة السابقة . وإذا كانت حيلتها في الثوب العاري قد نجحت مرة ، فإنها تسقط بين أيدي العدو في المرة الثانية قرب المسجد وهي تمهد طريقاً للهرب . حينئذ تقع جميلة في قبضة الفرقة السوداء بقلعة برناروسه ، وتقف أمام المحكمة الفرنسية — كجان دارك أمام الإنجليز — منهارة الجسد قوية الروح . . وتنتهي جميلة كشخصية مسرحية ، بينما يستقر في وجدان المتلقي أن الرأي العام العالمي قد أنقذ البطلة الجزائرية ، و يستقر أيضاً ما هو أكثر من ذلك روعة : انتصار الجزائر . هذه النهاية « الواقعية » لم تجد مرادفها الموضوعي في المسرحية ، وهذا هو التناقض الأصيل في « مأساة جميلة » أنها استوحت المقدمات من أرض الثورة واستغنت عن النتائج لمجرد أن تكون هناك « مأساة » . . ومن هنا يصبح اختيار « جميلة » بالذات اختياراً لا يستهدف الفن ، وإنما قد يفيد « تسجيلاً وثائقياً » . . فالبطولة التي تتمتع بها جميلة مسرحياً لا يثقل وزنها على أية بطولات أخرى تزدحم بها الدراما ، بل إن هناك بعض الشخصيات التي بررها الكاتب دون أن يقصد أن تحتل عن جدارة مركز البطولة ولكنه أفسح لهذا المكان عن قصد لجميلة . والسبب في ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون هدفاً فنياً يحتمه السياق الدرامي ، وإنما يكمن هذا السبب في أن جميلة شخصية معروفة في العالم الواقعي ، وقد نالت سلفاً قدراً كبيراً من الإعجاب والتعاطف . وإلا فماذا نفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليست « هنداً » التي حملت بين جوانحها حباً عظيماً لزميلها في الكفاح ، واعترفت على الجميع ، ثم أصيبت بالحنون لا تفيق من المخبر الملعون الذي يحقنها به طيب . مأجور في السجن ؟ وكيف نفسر أنه تكون جميلة هي البطلة وليس « جاسر » الذي تتردد أنفاسه طوال .

المسرحية ببطولات حقيقية يقود فيها الكفاح السرى لمنظمة جبهة التحرير ويظل متماسكاً - بالرغم من حبه لجميلة - إلى أن يقع في أيدي العدو فيزداد تماسكاً وإصراراً ؟ وكيف تفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليس « جان » الجندي الفرنسي الذي ضاع نصف حياته في الهند الصينية وهاهو ذا النصف الآخر يضيع في الجزائر ، وهو لا يدري هل سيعود إلى بيته في فرنسا أم سيموت برصاصة قادمة من مناضل يعرف من ثيابه أنه عدو ، وهو ليس كذلك على الإطلاق . . . إنه يعطف بالكلمة والفعل على هؤلاء « الضحايا » في نظره ، ومن ثم يتحتم عليه أن يموت برصاصة من رئيسه الفرنسي : الضابط بيير . ويتحتم عليه أن يقتل هو أيضاً « بيير » برصاصة أخيرة ؟ وكيف تفسر أن تكون جميلة هي البطلة وليست « سيمون » صاحبة الحان والملي الليلي التي أتاحت لعزام أن يضرب ضربته دون أجر ، لمجرد أن زوجها قد قتل هو الآخر في الهند الصينية وتحول في الأرشف إلى رقم لم يمنحها هي والأطفال سوى الجوع ، فكان المليى ماجأها من الموت ، ومساعدة الثوار رصاصتها التي انتقمت بها من الدل والفقر والضياع الأبدى ؟ هذه الشخصيات جميعها ترشحها أزمتها لأن يكون أصحابها أبطالاً عظاماً في المسرحية ، فهل قصد المؤلف أن يهدينا في شخصية جميلة « بطولة الإنسان العادى » ؟ لا أعتقد . . لأن الأصل الواقعى للشخصية ينشأ عنها - للشهرة وذبوع الصيت - صفة العادى والمألوف ويضفى عليها ثوباً جاهزاً من قماش البطولة . ولا أعتقد مرة أخرى ، لأن أزمتها في لحظة الحضور المسرحى ، تكاد تتلاشى إلى جانب الشخصيات الأخرى التي تقفز المقارنة بينها وبينهم تلقائياً وبغير عمد ؟

* * *

على غير هذا النحو عالج سعد الدين وهبة في مسرحية « المسامير » إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الحديث هي ثورة ١٩١٩ ، فقد حاول أن يزاوج بين الحدث التاريخى والحياة المعاصرة في مركب واحد من الماضى والحاضر . أما التاريخ فيقول إن الحالة تفاقمت في كفر الشيخ والقرى المجاورة لها فأوفدت السلطات البريطانية صبيحة ٢٦ مارس ١٩١٩ فصيلة من الجنود الإنجليز عسكرت أدب المقاومة

في مبنى إحدى المدارس وراحت تهب البيوت والمحلات التجارية والحقول ،
وتفرض على الناس إتاوة من نوع غريب هو الجلد . وفي موضع آخر يذكر
عبد الرحمن الرافعي أنه حدث في بلدة نزلة الشوبك أن قبض الجنود البريطانيون
على أربعة من الأهالي ودفنهم في الأرض حتى أنصاف أجسادهم — بدعوى
التحقيق معهم — ثم قتلهم رمياً بالرصاص . يتناول الكاتب هذه الواقعة في إطار
معم في البساطة يكاد أن يقترب شكلاً من السامر الريني، لولا أنه يفتقد تلقائية
السامر ، ذلك أن مؤلف المسامير كان صارماً في وعيه باختيار الشخصيات
والأحداث والمواقف . . فنذ أن قال زقزوق « المنادي كان عمال يقول في
البلد . . كله حايينجلد إلا اللي عنده أرض ، والمستوظف في الحكومة ، والمتعلم
لحد الابتدائية » كان علينا أن نستقبل مجموعة متباينة من الشخصيات ،
بعضها ينتمي إلى فئة الملاك ، وعلى رأسهم زيدان ، وبعضهم فلاحون صغار
وأجراء من المزارعين وعلى رأسهم عبد الله ، وبعضهم من المثقفين أو « المتعلمين »
بتعبير أدق كإمام القرية الشيخ عبد الصمد والمدرس رمزي . ولا يقتصر التباين
بين الشخصيات على تكوينهم الطبقي ، وإنما تتباين كذلك مواقفهم وفق
تكوينهم النفسي والذهني . ولا يظل التباين طيلة العرض المسرحي راسخاً
لا يتزعزع ، بل إن ثمة « شيئاً ما » يطرأ على مسار البعض فتتطور مواقفهم من
النقيض إلى النقيض . . وعلى ضوء هذا التنوع في تكوين الشخصيات تتنوع
مواقفها من الحدث الفرعي والحدث الأصلي على حد سواء . أما الحدث الفرعي ،
وهو الجلد ، فقد تنوعت بشأنه المواقف « اللي حداه أرض نفذ بجلده واللي متعلم
قاعد يفتي مش حيطلوه الضرب واللي معاهش أرض ومعاها فلوس قاعد يدور على
واحد يأجره ينضرب بدله » كما قال الشيخ عبد الصمد . وأما بالنسبة للحدث
الأصلي فقد حزم أولئك الذين لا يملكون أمرهم على « القتال » ما دامت حياتهم
قد أصبحت نهياً للمستعمر ليل نهار لا يأتمن أحدهم عمره أو عرضه أو محصوله
في أية لحظة تبرز فيها أنياب المحتل . . حزموا أمرهم على لقاءات سرية تكفل لهم
التأهب والاستعداد ورسم الخطط . وبين أولئك المعدمين أصحاب المصلحة أنفسهم سوف

نلتقى بضعاف النفس والذين يؤثرون الاستسلام . وبينما نجد إمام القرية ينضم إليهم ، نجد أن المدرس يهرب منهم ، وناظر العزبة يتحرش بهم ، والمالك يقدمهم لقمة سائغة إلى سادته من المحتلين . ولكن الأحداث تطور الشخصيات معها ، فيتوجه رمزي إلى مركز البوليس « ليحتج » على تحويل الجنود للمدارس إلى إسطبلات لحيوهم . ويفاجأ هناك بأهل قريته والدماء تتزف من جلودهم التي تهرأت تحت ضربات السياط فيقوده عسكري إلى الحجز وتتبخر من رأسه تخيلات « الحضارة » التي يغفر بها للإنجليز احتلالهم . وفي الحجز يلتقى « بمثقفين » من نوع مختلف . فهذا هو وكيل النيابة الذي أفرج عن كل فلاح مظلوم ، وهذا مهندس الري الذي رفض أن يقطع المياه عن الحوض الغربي حتى لا تموت أرض الكفر من العطش ، وهذا كاتب صحة المركز الذي أثبت في شهادة الوفاة أن الفلاح قتل برصاص الإنجليز ، وهكذا « ما فيش دلوقت كبير . . فيه معاهم وفيه عليهم » . وتتوالى حوادث الهجوم المفاجئ على الإنجليز ، ويبرز اسم « عبد الله » من بين جميع الأسماء كقائد لهذا الزحف السري من الفلاحين ، ولكن تبرز زوجته « فاطمة » وعمها « سالم » كمناضلين حقيقيين يواجهون المعركة وأتونها بقلوب صامدة جسورة . وفي إحدى المرات يتمكن الإنجليز من القبض على علوان ومنصور وسالم ، اثنان من الذين كانوا يؤثرون الاستسلام ، والثالث هو « البطل » الذي يملأ وجهه صفحات المسرحية كلها بأمل كبير في الغد . هؤلاء الثلاثة هم الذين يحاكمهم الإنجليز وقد دفنوا أنصاف أجسادهم في الأرض ، وبقيت الأنصاف العلوية تتلقى الرصاص وتتزف الدماء التي أضيفت إلى دماء الأجيال في محاولة جديدة لإذابة المسامير بجرارتها ، المسامير التي غرسها الاستعمار في أرضنا « المسامير اللي في الأرض ساحت . . سيحها الدم اللي نزل فوقها . . دم الغلابة اللي عايزين يعيشوا ويفوتوا غيرهم يعيش » . ولا تنتهي المسرحية بمشهد الإعدام ، وإنما بمناجاة فاطمة مع الأحياء والأموات وطلقات الرصاص القادمة من المجهول « اضربوا كلكم . . الأرض حرير ما فيهاش مسامير . . والسما حمياكم ما فيهاش غربان . . وإيدكو حديد

وقلوبكم حديد . . اضربوا . . الدنيا كلها بتتفرج عليكم . . شايفاكم وسمعاكم . . خلاص ما فيش كراييج . . ما فيش مسامير . . بلدنا بتاعتنا . . بتاعتنا احنا لوحدنا » . وهى الكلمات — أو طلقات الرصاص — التى يشارك بها سعد الدين وهبه فى حلبة الصراع الدائر حول معركتنا الأخيرة مع الاستعمار الأمريكى والصهيونية ، إنه يجيب عن سؤالنا « ما العمل ؟ » بأنه لا طريق أمامنا سوى القتال والحرب المسلحة . وهى إجابة ثورية حقاً ، أعوزها البناء المسرحى القادر على تجسيدها . فالحاجة إلى مشهد من ثورة ١٩١٩ تكاد تنتفى تماماً ، لأن هذا المشهد لم يمد المؤلف إلا بفكرة « الجلد » وهى فكرة لا تبلغ من الحصوبة حدّاً يملى ضرورتها . وتكاد هذه الحاجة تنتفى مرة أخرى لأن المسرحية لا تمنح الملتقى قدراً — أى قدر — من مذاق ثورة ١٩١٩ ونكهتها التاريخية . وإذن فالاعتماد على ركائز من هذه الثورة للإيجاء بمشهد حى ومعاصر هو استناد على شىء غير قائم بالفعل من ناحية ، ولا تربطه بلحظتنا الحاضرة أية وشائج من ناحية أخرى . المحرر الدرامى فى مسرحية « المسامير » يدور حول مشكلتنا الراهنة بغير لف أو التواء ، بغير حاجة إلى رموز أو كنايات ، ولم يستطع المشهد الذى استعاره من كتاب عبد الرحمن الرافعى أن يقدم تبريراً مسرحياً للنتيجة الثورية التى انتهى إليها . . فلا المعركة الجزئية فى كفر الشيخ ولا ثورة ١٩١٩ كلها انتهت إلى هذه النتيجة الرائعة . ومن هنا كان يتحتم على المؤلف أن يواجه الواقع المعاصر مواجهة مباشرة دون اللجوء إلى مشجب تاريخى ليس فى حدود إمكانياته الواهية أن يتحمل عبء ثيابنا الثقيلة أو مساميرنا الجديدة .

ومن ناحية أخرى فإن بطولة عبد الله التى تتحدد على طول المسرحية هى بطولة « بالسماع » وبالقول لا بالفعل ، فالبطل — أياً كان — لا بد أن توضع بطولته على المحك العملى حتى نقتنع به قائداً لهذا الصراع الدموى الجبار . . ونحن لم نتعرف على عبد الله إلا فى مناقشاته مع الفلاحين أو فى غيابه عن الجلد أو فى الحديث عن ذراعه المكسورة . ولكننا تعرفنا على أبطال حقيقيين آخرين كفاطمة زوجته ، وسالم عمها ، هذان نموذجان واضحيان للبطل فى حالة فعل ،

في لحظة حضور . . ولقد هيا سعد الدين وهبه لمسرحيته منذ البداية أن تكون شيئاً قريباً من المسرح الخالي من البطولة الفردية ، ولكنه انحاز - قولا - إلى جانب زعامة عبد الله وقيادته كمرادف حرفي لصورة ذهنية غير متحققة فنياً في المسرحية ، بينما الأحداث ترشح شخصيات أخرى كفاطمة وسالم للتعبير عن أزمة البطولة وحيويتها . ومما ينبغي تسجيله بالتقدير لمؤلف « المسامير » أنه لم يفتعل مناخاً تراجيدياً لتربية البطل على نحو خاص ، فقد ترك الأحداث البسيطة تعبر عن أزمتها البسيطة في بطولات بسيطة . وإن كان التوفيق قد جانبه في تركيز نقطة الضوء على شخصية معينة دون مبرر فني ، فإن هذا لا ينفي الأصالة الشعبية العميقة في أغوار « الأزمة » التي واجهت البشر في هذا الحيز من المكان وذلك الإطار من الزمان ، وهي الأصالة التي انعكست بدورها على النسيج الزاخر بالعفوية والدفء وكأنه صياغة « فطرية » لمسرح الإنسان في بلادنا .

* * *

وقد حاول يوسف إدريس في مسرحية « اللحظة الحرجة » أن يجيب عن أسئلة النقاد بشأن الإمكانات لكتابة تراجيديا عصرية ، فاختار لنا أحد شباب المقاومة في بورسعيد أثناء حرب السويس عام ١٩٥٦ . ولكي يثبت أن أرض الثورات ليست بالضرورة هي أرض الملاحم ، وإنما قد يولد البطل التراجيدي من صلبها ، استبعد المشهد الرئيسي للحرب كمحور للصراع بين البطل والعالم الخارجي . . بل حاول أن يصوغ بطلا يعاني عذاباً مقيماً في داخله كالسكير الملهب تزيد الحرب من ضراوته اشتعالا ، فهو يقف من والديه موقفاً صارماً إزاء تطوعه في معسكرات التدريب « عدو عاقل أحسن منكم والله . والا حتى مجنون . دا انتم إيه ؟ أنتم عبيد . أخلاق عبيد وفلسفة عبيد . حتى ربنا بتعبده عن خوف . كل عيشتكم ليها محور واحد بس هو الجبن » . وتحتد الأزمة بين سعد وأسرته قرب خاتمة الفصل الأول حين يقبل شقيقه محمد من الخارج ويعلن أن الحرب قد بدأت وتهلل سوسن الصغيرة لأن هذا يعني في رأيها أن القيامة

قامت . أما الأم فقد أيقنت من صدق هواجسها بأن رياح الحرب وشيكة المهبوب ، والأب فاجأته الصدمة لأنه لا يصدق أن الإنجليز يعودون وقد خرجوا من قبل ، ولو أممنا القناة . وكانت الحرب قبل أن يعلن محمد نشوبها بالفعل مجرد حلم يراود خيال سعد أشبه ما يكون بالأمنية التي يرتدى فيها البدلة الكاكي ويحمل البندقية . أما الآن وقد أصبحت واقعاً مثقلاً بالنار والدم والحراب والجثث ، فإنها تختلف عند سعد اختلافاً عميقاً ، ذلك أنها ببساطة تعني له شيئاً واحداً أن يرتدى البدلة ويحمل البندقية ويتوجه إلى الميدان ، قد يعود منه أو لا يعود ، وإذا عاد قد يكون كسيحاً أو عاجزاً أو أعمى ، وقد يعود سليماً .. ولكنها في جميع الأحوال مشكلة تطلبت من زميله سامح أن يذكره بحماسة وهو يأكل الطعمية قائلاً « أنا مش ممكن أخاف . أنا الأقوى . هوجاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنها . هو غريب وأنا فى أرضى . هو بيحارب بماهية ، وأنا بحارب بإيمان ، هو اللى هيخاف الأول » . وهى أيضاً المشكلة التى أحس بها شقيقه سعد تلون وجهه بألوان غير مطمئنة وغير مريحة فقال له « تعرف المشكلة إيه ياسعد ؟ انت مش خايف . كل الحكاية إنك خايف لحسن ساعة الجدد تخاف » . ويكاد أن يتحول الفصل الثانى إلى «جسم » للأزمة فيحسم والده هذه المشكلة بأن يحبسه فى غرفة النوم بعد أن تظاهر بأنه سيودعه إلى المحطة بنفسه ثم أغلق عليه الباب . ولا تجدى صيحات سعد وصراخه « عايز أعرف أنا أستحق أكون راجل والا ما ما استحقش . عايز أعدل حاجه . عايز امتحن نفسى . عايز أشوف ساعة الجدد الواحد يبقى ازاي » وكانت هذه الصرخة بالذات ، بمثابة المؤشر الذى أمسك به المؤلف وغرسه فى قلب الأزمة التى يعانها « البطل » . والحق أن سعد « مثل » دور المحبوس فى الغرفة تمثيلاً « لا واعياً » إن جاز التعبير فهو يعلم دون شك بما قالت به أمه فى حوار مع أبيه :

« هنيه : تحرسه من إيه ؟ ! انت فاكرانه محبوس ؟

نصار : مش قافل عليه ياوليه قدامك .

هنيه : وإيه فائدة القفل ؟ ! انت مش عارف إن الكالون بتاع الباب

نخسران وبيقفل على سنة يعنى العيل الصغير اللى قد كدهه ،

يعنى سوسن دى تزقه كده يفتح » .

فى هذا الوقت بالذات كانت شقيقته « كوثر » التى اعتادت فى حياتها اليومية أن تقف إلى جانب النافذة ترقب « الأحباب » كما اعتادت أن تقتل فراغها فى شجار لا ينتهى مع زوجة أخيها « فردوس » فى هذا الوقت كانت كوثر تملأ صفائح المياه من التربة وتقوم بتوصيلها إلى أماكن المحاريب . وفى هذا الوقت أيضاً كان « مسعد » الأخ الأكبر الذى يمضى أيامه فى صراع لا يهدأ بين زوجته وأسرته ، ويمضى لياليه فى الورشة يكد ويعرق ، كان مسعد هذا قد حزم أمره على شىء واحد على أثر انفعاله بكلمات أخيه عن مصر والحرية والاستعمار ، حزم أمره على أن يحمل السلاح فحملة ، وأن يحارب فحارب وكاد أن يلتقى مصرعه ، ولكنه عاد جريحاً يسيل الدم من ذراعه اليمنى . والأم لا تزال عند موقفها العاطفى الحانى على « الأولاد » ومستقبلهم ، والأب لا يزال يكابر فى عناد غريب قائلاً إن الإنجليز ليسوا مجانين حتى يضربوا من لا يتعرض لهم . غير أن سحابة من الحزن والقلق تغشى عينيه لا يدرى مصدرها . لأنه حرم سعد من المشاركة فى الحرب ؟ ولا تسعفه المبررات العقلية التى حالت بينه وبين السماح لابنه بالانخراط فى سلك المقاومة . إلى أن يصل الجنود الإنجليز داخل بيته وهو يصلى وسعد محبوس فى غرفة النوم ومسعد هو الآخر فى غرفته بين زوجته وذراعه الجريح والباب مغلق عليهما . وتتحول لحظة وجود العسكرى الإنجليزى فى الصالة إلى لحظة الامتحان الأكبر فى حياة سعد ، إنه يرتدى البدلة الكاكي وهى عند الجندى البريطانى كاللون الأحمر عند الثور ، فلا يدرى إلا وهو يخضعها ويخفيها . إنه يعلم بوجود المسدس الذى يملكه أبوه فى الدولاب وهو سلاح ذو حدين قد يصيب به العدو ولكن العدو أيضاً قد يقتله ، ولا يدرى إلا وهو يسحب المسدس ويدسه فى الثياب ويخفى كل شىء وينبطح تحت السرير فى رعب هائل . لقد حاول مراراً أن يخدع نفسه ، حاول ذلك حين اصطنع الضجيج فى منتصف الليلة التى كان قد اعتزم فيها السفر مع سامح

فاستيقظ أبوه وانتهى الأمر بحبسه في الغرفة . وحاول مرة ثانية حين تناسى أن باب الغرفة سهل الفتح وأنه يستطيع — ولو بطلقة نارية — أن يفتحه ويذهب إلى الميدان . وحاول في هذه المرة الأخيرة ولم ينجح ، لأن الميدان انتقل إليه بكامله في شخص العسكري الإنجليزي . لقد تحول البيت أمامه فجأة إلى ميدان ، وهذه هي اللحظة التي تمناها طول العمر ، ولكنه سقط في الامتحان ، وكان سقوطه عظيماً . أطلق جورج رشاش مدفعه على الأب الأعزل وهو يصل ، وحاول سعد أن يخذع نفسه للمرة الأخيرة « إيه ده ؟ دى رصاصة . في المليون . مش معقول ؟ دى بره في الشارع . اوعى تتحرك أحسن أبوك يضيع » ولكن الأب قد مات وذهبت محاولات خداع النفس عبثاً . مات الأب بعد أن تحول في ومضة عين من ذلك الرجل الحائر بين عقله وقلبه ، إلى الرجل مفتوح العينين الذي يتبين أن حزنه الثقيل لم يكن في أنه منع سعد من الخروج إلى المعركة ، وإنما لأن سعد كان « لساناً » فقط ، ولم يكسر الباب ويخرج عنوة ! ! وتحول الأم هي الأخرى إلى نمرة تطلب الثأر لزوجها وبلدها . ولا يجرؤ سعد على الانتحار حين اختطف المسدس ليقتل نفسه وتركه أخوه متحدياً أن يفعل . ويتجه إلى مسعد ويعانقه ويخني رأسه في صدره ويقول بصوت مخنوق بالبكاء « إذا كان ما قدرتش أضرب الغريب ، ح أقدر أضرب نفسي » . ولكن جورج يعود وقد أكلت قلبه سوسن الصغيرة وهي تغمس أصابعها في دم أبيها ، فهو يرى فيها شيرلى ابنته التي تركها في سوتهامبتون ، وهو يصاب بما أصيب به زملاؤه من قبل : الملازم توندر في رواية شتاينبك ، والشاويش جان في مسرحية الشرقاوى ، يصاب بالجنون القاتل : قتل توندر على يدي زوجة مناضل استشهد ، فأحبها . وقتل جان على يدي الضابط بيير حتى لا يسىء إلى سمعة العسكرية الفرنسية ويفشى أسرارها ويعطف على ضحاياها ، وقتل جورج بالطلقة الأخيرة التي بقيت في المسدس وقد أطلقها عليه رجل . . سقط في الامتحان منذ لحظات ولكنه في سقوطه سكب أعماقه على الملأ ، كان الخوف يعيش في قلبه فأنهار من عل وأنهار « الخوف » معه فأمسك

بالمسدس وأطلق رصاصته الأخيرة على جورج . ويهرول سعد مسرعاً وسط الزغاريد إلى الخارج حيث تخفت حدة الزغاريد وتعنف أصوات المدافع وجثة الأب تتمدد في الداخل جنباً إلى جنب مع جثة الجندى الإنجليزى الذى انتحر عقله قبل أن يتوقف قلبه بوقت طويل .

لقد تصور كثير من النقاد أن يرسف إدريس قدم لهم « بطلاً سلبياً » في خضم المعركة فانهاى عليه بعضهم بالرجم ، والحق أن مؤلف « اللحظة الحرجة » أراد أن يقدم لنا بطلاً تراجيدياً معاصراً فتعثرت المحاولة في غمرة « التحليل النفسى » الذى أفاق البطل على أضوائه الشديدة فأوجز في كلمات ما تطلب من شكسبير العديد من الصفحات وهو يخرج بهاملت من دائرة « الشك المعلق » إلى حافة اليقين المطلق . إن تبدد « الخوف » من صدر سعد بصورة مفاجئة وإقدامه على « الفعل » هو نوع من « التزيّد » أو التجاوز فقد انتهت التراجيديا بمصرع الأب وإحجام الابن ، وليست الرصاصة الأخيرة إلا امتداداً غير منطقي لتطور الأحداث . ولم يعد خروج سعد إلى المعركة إلا تحطيماً لإطار التراجيديا ودخولاً في منطقة الدراما التقليدية : أزمة تتطور إلى أن تصل إلى الذروة ، ثم تأخذ في الانفراج من القمة التى تنحدر بالتدريج إلى السفح . . . وهى شىء مختلف عن أزمة البطل التراجيدى التى تتجر ثم فى تكوينه الأصيل منذ البداية ، فتنهى — فيما يشبه الحتمية — نهاية فاجعة ، ومن ثم تتمدد طاقتها الانفعالية وحرارتها إلى داخل ذاتنا فتحدث الظاهرة التى يدعوها أرسطو بالتطهير . . . أما أن يحلل الكاتب بطله تحليلاً نفسياً يلفظ معه سعد كافة السموم التى مزقت أحشائه ، فإن هذا البطل يصاب بالشفاء المفاجئ ، ويتخلى عن بطولته المأساوية التى تذررت بها دماؤنا على طول الدراما ، ويتحول إلى بطل تقليدى تطهر « هو » من أزمته و« استراح » ونحولت معه المسرحية إلى أنشودة وطنية وذكرى جميلة .

* * *

يتضح لنا من هذا التقييم للمسرح الوطنى فى مصر ، أن علاقته أوثق

ما تكون بالتاريخ حين يخرج المنقول إلى المعقول ، ثم حين يتطور من المتعقل إلى المتخيل . فلو أننا نصبنا محاكاة تاريخية لعادل الغضبان ولويس عوض والفريد فرج لحسر ثلاثهم القضية ، لأنهم فيما استلهموا من أحداث التاريخ وشخصياته ومواقفه ، لم يرتدوا قط قلنسوة المؤرخ بل تلفعوا بمسوح الفن . وهنا تثور المناقشة التقليدية حول علاقة الفن بالتاريخ فنقول ، إن الفنان قد يختار من المادة التاريخية أكثرها تجسيدا لرمز من الرموز ، وقد يختار من هذه المادة أكثرها إحكاماً في تخطيط الحدث الدرامي ، وقد يختار من هذه المادة أكثرها قدرة على تفسير فكرة من الأفكار وتقديم البرهان « التاريخي » على صحتها ، وقد يختار الفنان مرحلة تاريخية بعينها ليقوم هو بتفسيرها على ضوء نظرية من النظريات ، وقد يختار الفنان مشهداً من التاريخ أو موقفاً يستهوى حاسة الخلق فيه لمجرد أن يبعث هذا المشهد أو ذاك الموقف أو تلك الشخصية بعثاً مجسماً جديداً . ولكن الفنان في هذه الأحوال جميعها لا يقيد شئاً من التاريخ ، ويقيد كل شئاً من الفن . ليس هناك أدب « تاريخي » بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خاماً لفنه ، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ . فالتاريخ هو الحياة بعينها وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى . وهو مستقل تمام الاستقلال عن التاريخ إذا نظرنا إليه على أنه شئاً مستقل عن مجرى الحياة وجوهرها . ولهذا كانت مسرحيات سعد وهبه والشرقاوي ويرسف إدريس ، « أعمالاً تاريخية » وإن لم تتخذ لنفسها أسماء وشخصيات ومواقف من وثائق المؤرخين الأكاديمية . ولكنها كغيرها من الأعمال المثلثة بأقنعة المؤرخين — سواء بسواء — تستمد أصالتها من تعبيرها الحي المتجدد عن الحياة في تشابكها المعقد ، والواقع الإنساني المركب الذي يتجاوز التاريخ — بمعنى الماضي — خصوبة وغنى .

على أن المسرحية الوطنية في مصر لم تكن مجرد تسجيل واثق للماضي ، ولكنها حاولت أن تواكب الحركة الوطنية المصرية منذ الثلاثينات حتى الخمسينات .

فلا شك أن مسرحية «أحمس الأول» كانت صدى مركزاً لمرحلة التحلل التي رافقت جيل ثورة ١٩١٩ ، ومرحلة الأمل التي رافقت الجيل الجديد بعد إبرام معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ . ولذلك فهي مسرحية عمادها الأول هو «النبوءة» فضلاً عن التسجيل والمواكبة التاريخيين ، إنها مسرحية دافعة لحركة التاريخ إذا أسقطنا أحداثها على مسرح الأحداث الواقعية التي يتوسطها الاحتلال البريطاني لمصر . فما الهكسوس الرابضون في أقاريس وسط الدلتا إلا الإنجليز في عصرنا الحديث . بينما يمثل «سليمان الحلبي» إلى التاريخ للماضي مع قليل من الرمز إلى الحاضر ، فلقد استرعى انتباه مؤلفها في المقام الأول «الحبكة الدرامية» في قصة سليمان الحلبي كما جاء بها الجبرتي ، وربما كان تفسير الكاتب المسرحي لهذه القصة التاريخية هو ما عناه في المقام الثاني ، أما ما تدل عليه من أحداث عصرنا فتأتي في المقام الثالث . ولكنها تتوقف عند هذه الحدود لا تتجاوزها إلى مرحلة النبوءة . وهكذا مسرحية «الراهب» التي أرادت أن تملأ بالفن ذلك الفراغ التاريخي في وجداننا ، كما أرادت أن تزواج بين اختيار مرحلة تاريخية بعينها ، وتفسير محدد لهذه المرحلة قد يمتد صدها إلى عصرنا الحديث دون أن يتخطاه إلى أعتاب «النبوءة» الفنية. أما المسرحيات «المعاصرة» في واقعيتها، أي هذه التي تستلهم مشاهد التاريخ القريب ، فإنها تتراوح بين المسرحية التسجيلية «مأساة جميلة» التي يكاد مؤلفها أن ينحت تمثالا لبطلتها، والمسرحية المواكبة لحاضرنا «اللحظة الحرجة» التي يكاد كاتبها أن يصوغ بها علامة استفهام أمام هذا الحاضر ، والمسرحية التي تتنبأ «المسامير» بما ينبغي أن يكون عليه مستقبلنا القريب . إن هذه الأعمال جميعها تنتمي إلى التيار الحديث في المسرح المصري ، التيار الذي تأثر من إحدى الزوايا بتوفيق الحكيم . ولكنه تأثر أساساً بالتقاليد التي حاول أن يرسبها بنفسه مع بداية الخمسينات . ولا شك أن مسرح الحكيم يراكب واقعنا ، سلباً وإيجاباً ، مواكبة فنية واعية برسالة الكاتب المسرحي إزاء جمهوره فهو أبعد ما يكون عن التسجيل أو التنبؤ . . . ولكن المسرح المصري الحديث – والمسرح الوطني جزء منه لا ينفصل – يستمد

قدرته على التسجيل وطاقته على التنبؤ من ذلك التفاعل الحصب والمزدوج في آن :
التفاعل مع التطورات الحضارية الجديدة التي وفدت على مجتمعنا منذ قيام الثورة
والإرهاص بها ، ثم التفاعل مع التيارات المسرحية القادمة من أوروبا والتي يغلب
على رؤية كتابها معاني التجاوز والتخطي .

بقيت نقطة أخيرة يثيرها تطور المسرح الوطني في مصر ، هي غلبة نوع
من البطولات على تكوين الشخصيات في هذه المسرحيات . فبينما يغلب على
معظمها اتجاه الفنان إلى رؤية « نقطة الضعف » في تكوين البطل ، هو الحب
غير المشروع وطنياً في « أحسن الأول » ودينياً في « الراهب » وهو الخوف من
الموت في « اللحظة الحرجة » . . تنحسر نقطة الضعف هذه عن مجال الرؤية في
« سليمان الحلبي » وتكاد تتلاشى في « المسامير » ولم توجد قط في « مأساة
جميلة » . وقد تفاوتت قيمة « نقطة الضعف » بين أن تكون « بذرة سلبية
كامنة » في نفس البطل من الممكن أن تتحول به إلى مستوى البطولة التراجيدية
كما هو الحال في « الراهب » و « اللحظة الحرجة » ، وبين أن تكون ضعفاً
طارئاً قصد به المؤلف تلوين شخصية البطل باللون « البشري » الذي يحل التناقض
بين البطولة والإنسانية كما هو الأمر في « أحسن الأول » و « المسامير » ،
ولكن « ضعف » البطل الوطني في المسرح المصري لم يتحول في هذه الأعمال
جميعها عن هدفه الأصيل ، وهو تصوير المد والجزر في ملحمة الصراع بين
البطل والقوى الخارجية المعطلة لكيנותه الوطنية ، قوى الشر والعدوان على أرض
الوطن . . فن خلال العدوان على الأرض يتمدد الشر إلى أن يهصر الذات هصراً
أليماً قد تعبر عنه لحظات « الفعل الإيجابي » كما تعبر عنه لحظات « الفعل
السلي » سواء بسواء ، فإذا رجحت كفة الفعل الأول دعونا صاحبه بطلاً ،
وإذا رجحت كفة الفعل الثاني دعونا صاحبه ضحية الطريق المرير ، وبالرغم
من قيام الفعلين جنباً إلى جنب في الشخصية الواحدة ، إلا أن الصراع الجوهري
في شخصية البطل يتم بينه وبين القوى الخارجية لا بينه وبين نفسه ، بل إن
تناقضاته الذاتية لا سبيل إلى حلها إلا عن طريق البوتقة الأخرى التي ينصهر

فيها صراعه مع الخارج . ومع أن صراع الداخل مع الخارج يشي ببناء ملحمة للمسرحية الوطنية ، إلا أن معظم كتابها قد نجحوا في خلق نمط درامى مستقل عن البناء الملحمة وإن تواجدت روح الملحمة في مسرحية « سليمان الحلبي » وقد دبت هذه الروح البريختية في كيان المؤلف المصرى للدرجة التى أرهصت بقيام مسرح ملحمة في مصر . غير أن « النمط الدرامى المستقل » هو السمة الرئيسية للمسرحية الوطنية المصرية التى تميزها شكلا ومضمونا عن التكوين التراجيدى . أو التركيب الملحمة ، فالملاحظة الأولى على بطولات هذه المسرحية ، أنها تنهى غالباً بموت الفرد ، البطل . ولكن موته ليس امتداداً لبذرة سلبية كامنة ، وليست بفعل قدر غيبى سابق على تشكيل الفرد البطل ، وإنما يموت البطل الوطنى — إذا مات — بفاعلية القوى الخارجية المجسدة في شرور العدوان على الأرض ، وليس بفاعلية اللعنة الأبدية عند اليونان ، أو الخطيئة الأصلية عند المسيحية . إن « الموت » إذن لا يصوغ بطولة تراجيدية في هذه الأعمال ، ولكنه لا يصوغ أيضاً بطولة ملحمة ، لأن « النصر » ليس ضرورة حتمية في بناء المسرحية الوطنية ، بينما هو يشكل جوهر الملحمة . . وإنما تنسج « المقاومة » جوهر المسرح الوطنى سواء انتهت بالنصر أو بالهزيمة ، بالموت أو بالحياة . ولكنه في الحالين ليس نصراً ملحمة ولا هزيمة تراجيدية ، لأن « بطل المقاومة » في أصالة الواقعى ليس بطلا تراجيدياً يجسد مأساة الإنسان مع الكون ، وهو أيضاً ليس بطلا ملحمةً يجسم فروسية الإنسان في العصر الوسيط . . وإنما يستمد بطل المقاومة بعض عناصر المأساة من كون مقاومته عرضة للصواب والخطأ ، للنجاح والفشل ، فإذا ألت به « الكارثة » لم تكن قط لعنة مكتوبة في لوح القدر ، ولم تكن قط نتيجة مسبقة لنزال الكائن البشرى مع سر الأسرار . وكذلك فإن بطل المقاومة إذا كان يستمد بعض عناصر الملحمة — وهو أقرب إليها من التراجيديا — لصراعه مع القوى الخارجية ، فإنه لا ينتهى بهذا الصراع إلى نفس النتيجة الملحمة القائلة بحتمية الانتصار . وبخاصة إذا كانت هذه الحتمية المنتصرة تسيطر على خيال شاعر الملحمة منذ البداية فيشكل بطله وهو لا يزال

جنيئاً تشكيلاً متفرداً بعيداً عن تكوين « بطل المقاومة » الذى لا يخضع لمواصفات معدة سلفاً ، لأنه يخضع أولاً وأخيراً لمتطلبات « معركة » لم يرسم دوره فيها منذ ولد ، ولم يرسم له دوره فيها أحد . وتلك هى العلامة الفارقة بينه وبين أبطال المأسى ، ولأنه « بطل نسبي » لا يمثل الخير المطلق فى مواجهة الشر المطلق ، وإنما يجسد موضوعياً سلبيات المعركة وإيجابياتها جنباً إلى جنب فى صراع مستمر تمليه مقومات الدراما ، فإنه يبتعد خطوات عن أبطال الملاحم . إنه يشبه البطل الملحمى فى « نزاليته » لأن المقاومة فى جوهرها نزال ، ويشبه البطل الملحمى ثانية فى أن نزاله نوع من الذود عن الحق ودفع للباطل ، ولكن هذا النزال فى جميع الأحوال يقترن بجوهر نسبي ، هو جوهر المقاومة الوطنية التى لا تنضوى تحت لواء المطلقات ، بل هى تتأرجح فى مشروعياتها بين المد والجزر وهى حركة قوامها « النسبية » لا المطلق ، لأنها ترتبط بالأرض والواقع والإنسان ، وجميعها عناصر نسبية فى خامة « المقاومة » التى لا علاقة بينها وبين القدر والخير والشر والمصير وجميعها عناصر مطلقة تنتمى من أحد الوجوه إلى الخامة الميتافيزيقية .

والمرح الوطنى فى مصر لم يقتصر على البعد القومى وإن ركز عليه ، فلعلنا نتلمس آفاق الرؤية الإنسانية الرحبة فى « الراهب » و « اللحظة الحرجة » و « سليمان الحلبي » وكذلك آفاق الرؤية الاجتماعية الواضحة فى « المسامير » . أى أن مسرح المقاومة المصرية قد اشتمل فى معظمه على الأبعاد الثلاثة الرئيسية ، القومية والإنسانية والاجتماعية ، وإن ضمها إطار واحد هو المقاومة الوطنية .

الفصل الثامن

البطل الشعبي في المسرحية العربية

البطولة الشعبية هي ذلك المزيج المركب من الواقع والخرافة ، فالأصل الواقعي لبطولات المقاومة يتجاوز في الخيلة الشعبية حدود الواقع وأسوار التاريخ ليجمع بعدئذ - في فرد واحد - خصال شعب وأغوار أمة . ولذلك كانت « الملحمة » هي أقدر القوالب الفنية على تجسيد البطل الشعبي لأن إمكاناتها الخاصة وأولها النسيج الشعري - البانورامي - قادرة بطبيعتها على نقل صورة شاملة لشعب من الشعوب . ولكن العصر الحديث الذي لم تعد الملحمة من أشكاله الأدبية المألوفة ، ملئ في واقع الأمر بالبطولات الشعبية الجديدة التي تختلف حقاً عن البطولات القديمة وإن التقت معها في الكثير . وهذا اللقاء بين بطولات اليوم وبطولات الأمس هو الذي يملئ على الفنان المعاصر أن يلتفت إلى « البطل الشعبي » في أيامنا التفاناً عميقاً . إنه يرى في هذا اللون من البطولة تجسيداً أميناً لهذه المرحلة الملحمية - إن جاز التعبير - التي يخوضها العالم الحديث في مواجهة أبشع الإمبراطوريات التي عرفها التاريخ البشري . وهو يرى في نفس الوقت أن الشكل الملحمي التقليدي لم يعد من ألوان الفن المقبولة في عصرنا . ولذلك كان الحل فيما أعتقد هو ذلك الشكل الفني المركب الذي أبدعه برتولت بريخت وقد سماه بالمرح الملحمي . جاء هذا المسرح حلاً جمالياً وفلسفياً لقضية شكلت تحدياً حقيقياً للأدب في القرن العشرين . ومن الطبيعي أن تظلل عيون بعض النقاد في الغرب غشاوة لا يرون بسببها في المسرح الملحمي إلا « مسرحاً تافهياً مصطنعاً » لا يصدر عن تقاليد الفن المسرحي وتطورها . . لأن هذه العيون - من زاوية الفكر - لا ترى حقيقة ما جرى في العالم بظهور الاشتراكية . كمجتمع ونظام لا كفكر مجرد . . فقيام المجتمع الاشتراكي في تصوري هو الذي « تحدى » الأدب أن يخلق بالفن المبدع ما يوازيه في مجال

التطبيق لا في مجال النظريات . وفي تصوري كذلك أن العطاء العظيم للاشتراكية في حقل الأدب ، هو الاستجابة الواعية العميقة لهذا التحدي كما تبلورت في المرحلة الملحمية من مسرح بريخت . فالحق أن هذه المرحلة هي التغير الكيفي الوحيد التالي لمسرح شكسبير مهما تعددت التجارب والاتجاهات على طول هذا التاريخ الطويل من شكسبير إلى بريخت . فلقد كانت أعمال شكسبير هي ضربة عصر النهضة للمسرح الأرسطي ، ولا شك أن أعمال بريخت الملحمية هي ضربة عصر الاشتراكية للمسرح البرجوازي . بل إن هذا المسرح قد حاول أن « يحتوى » مسرح بريخت الملحمي كما يبدو ذلك واضحاً في تأثيرات يونسكو وأوزبورن وجينيه وبنتر . ولكن هذا التأثير بقاء بالفشل العظيم ، لأنه كان تأثيراً جزئياً ببعض الجوانب الجمالية ، ولم يكن قط تأثيراً شاملاً بالأسس الفكرية التي قام عليها هذا البناء المسرحي الجديد . وربما يأخذ الكثيرون من نقاد الغرب والشرق معاً بعض المآخذ الفنية على المسرح الملحمي عند بريخت ، وربما يبدع آخرون غير بريخت في إطار هذا المسرح إبداعاً يتجاوزه ، ولكن هذا لا ينفي أن عصرًا جديدًا قد بدأ في تاريخ المسرح وأن أعمال بريخت الملحمية هي الحد الفاصل بين عهدي في هذا التاريخ .

لماذا ؟ لأن بريخت قد أحس حتى الأعماق أن العالم يعيش عصرًا ملحميًا جديدًا ، ليس هو بالقطع العصر الملحمي القديم ، ولكن الملامح الأساسية للصراع الملحمي كامنة بلا ريب في أحشاء هذه المرحلة الدامية التي يؤرخ لها عادة بالحرب العالمية الأولى ، والتي ما تزال تتخذ أشكالاً جديدة . . فإذا كانت الحرب الأولى قد تمخضت عن ظهور الدولة الاشتراكية البكر ، وإذا كانت الحرب الثانية قد تمخضت عن ميلاد النظام الاشتراكي العالمي الذي يضم تحت أجنحته أكثر من ثلث البشرية . . فإن العالم لم يتخلص نهائياً بعد من الصراع المر والاضطهاد الطويل الأمد ، بل لعل حدة الصراع ومرارة النضال قد ازدادت على مر السنين . . وكان لابد أن يبعث من جديد ذلك « البطل الشعبي » الذي ناضل الإقطاعي فيما مضى ، بل من قبله ناضل الملوك والباطرة

والآلهة ، لا بد له من بعث جديد يرتبط حقاً بالصراع الملحمي الذي عرفه عبر القرون والأجيال ، ولكنه يتصل أوثق الاتصال بروح العصر التي لا ترتدى ثوب الملحمة القديمة لأنها ضاقت على الوجدان الحديث وأصبحت الدراما العصرية هي ثوبه الملائم . هذا البطل ، أو هذا النموذج ، ما كان يمكن أن يعرفه المسرح البرجوازي منذ عصر النهضة العظيم إلى العصر الحديث . . لأنه في المراحل التقدمية لهذا المسرح لم يكن « البطل الشعبي » - المغمور أو المجهول - هو النموذج الذي تراه العين البرجوازية المجردة على خشبة الأحداث ، وإنما كان « هاملت » هو البداية و « السوبرمان » هو النهاية . . إذ كان برنارد شو - بكل ما يمثله من قيم التقدم - هو خاتمة المطاف . حتى شون أوكيزي بكل ما يمثله من تفوق على برنارد شو لم يتمكن من اجتياز الأسوار العالية « للبطل البرجوازي » . أما في المراحل الرجعية المتخلفة لهذا المسرح فقد استهدف « البطل الشعبي » لتجاهل البرجوازية عند حسنى النية من كتابها الكبار ، وللزراية والاحتقار من ممثليها المخلصين . ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث من مرقدته إلا حين اعتلى بنفسه خشبة الأحداث مع نجاح الثورة الاشتراكية الأولى التي أثبتت أهليته للبطولة وجدارته في اعتلاء مسرح الحياة قبل مسرح الفن . ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث في موطن الاشتراكية الأول بعثاً فنياً عالياً لأن انعدام المسافة الموضوعية بين العين الفنية والبطل يحرمها من الرؤية الصحيحة ، بينما أتيح لعين بعيدة عن الأحداث هي عين بريخت الاشتراكية ، أن تعايش البطل معاشة عميقة خصبة أثمرت - بمقدرة فنية عالية - هذا « البطل الشعبي » الذي نتعرف عليه في مختلف أعمال مسرحه الملحمي . هذا البطل الذي نتعرف عليه قبل أن ينتقل من الواقع إلى الفن ، في مختلف أرجاء العالم المعاصر حيث ما تزال ملحمة الصراع بين الاشتراكية والاستغلال الرأسمالي تتخذ أشكالاً متعددة من بطولات المقاومة الوطنية . والملحمة عادة ليست فن الاستقرار وإنما هي فن النزال ، لذلك كانت روحها هي جوهر العصر الحديث فالنزال بين قوتين هو قانونه الأساسي ، ولذلك أيضاً كان المسرح الملحمي هو فن

مرحلة الانتقال العالمية من البرجوازية إلى الاشتراكية . . تماماً كما كان مسرح شكسبير هو فن مرحلة الانتقال إلى عصر النهضة . وفنون مراحل الانتقال هي علامات الطريق الرئيسية في تاريخ الفن ، لأنها تقوم « بعملية المخاض » الصعبة فهدم الكثير وتبنى الكثير ، ترفض الكثير وتقبل الكثير ، تقتل الكثير وتحيا الكثير . . ثم ترك بصمات الهدم والبناء وتفاصيل الرفض والقبول على عصور وأجيال ، إلى أن يحدث تطور عظيم جديد لبنى الإنسان فتحدث الدورة بنهايتها من جديد . وهكذا يتطور الفن ويبقى ما بقيت له وشائج تصل ما بينه وبين الإنسان ، وهكذا أيضاً ينحدر الفن ويتدهور ويزول كلما انحطت ووهنت العلاقة بينه وبين الإنسان . وكم من كاتب حطم الوحدات الأرسطية الثلاث بعد شكسبير ، ولكن التاريخ لم يفسح له مكاناً إلى جانب شكسبير ، وكم من كاتب اتخذ من الملحمة إطاراً مسرحياً بعد بريخت ، ولكن التاريخ لا يضعه في صف واحد مع بريخت . . وذلك لأنه يبقى دائماً ذلك الفرق العظيم بين الرائد الذى غامر بالخطوة الأولى في طريق مجهول ، والتابعين الذين يسلكون نفس الطريق . وهو فرق يتحمله بعض أولئك بمرارة شديدة لأن أسبابه في أحيان كثيرة تخرج عن طوعهم . . فن بين الذين يسلكون نفس الطريق فنانون عظماء ، ولكن لحظتهم التاريخية قد اختلفت في مدار الزمان عن لحظة التطابق مع نقطة التحول التاريخية التي تسمح وحدها — للرائد والمكتشف الأول — أن يكون شاهداً الوحيد .

ولا ينبى ذلك عن الفنانين الكبار الذين سلكوا طريقاً ممهداً من قبل أن يبدعوا ويبدعوا وإن ضاعت عليهم فرصة الريادة الأولى لنقطة التحول ، فإن إبداعهم كفيل بعديد من الريادات والكشوف في الطريق الطويل الذى ساروا فيه بعد غيرهم . ويكفيهم ذلك صدقاً مع النفس ومع التاريخ بدلاً من الافتعال والتصنع المبتذل . وهذا أيضاً هو الفرق بينهم وبين المقلدين عن قصور والمحاكين عن عجز . إن الفنان الكبير يخترق بنظرته النافذة حجب الواقع المتراكم فى غناه غير المتناهى ، ويضيف من ثم الشيء الكثير .

وفي عالمنا العربي الذي يعد مركزاً غنياً بالصراع « الملحمي » الذي أشرت إليه ، يستطيع الكاتب المسرحي أن يضيف الكثير إلى تراثه المحلي . وهو إن أخلص لأرضه المحلية إخلاصاً فنياً وفكرياً عميقاً ، فلا شك أنه سيضيف ملمحاً ما إلى التراث الإنساني . فالتفاعل بين النظرية العامة الشاملة — كهذه التي يقدمها لنا بريخت مثلاً — وبين الواقع الجزائري هي التي قدمت لنا إحدى عبقریات المسرح العالمي المعاصر من أرض الجزائر ، وأعني بها عبقرية « كاتب ياسين » ، وهذا التفاعل بعينه هو الذي ألهم كاتباً مصرياً أن يقدم شيئاً جديداً على تراثنا المحلي ، كهذا العمل الذي قدمه نجيب سرور .

وسوف أقتصر هنا على مناقشة أعمال هذين الكاتبين ، اللذين أرعم أنهما قد تأثرا غاية التأثير بما يسمى « المسرح الملحمي » وبخاصة أعمال الكاتب الألماني برتولت بريخت . ولكنهما في نفس الوقت — ومع اختلاف درجات الموهبة والثقافة والمعاناة — قد تفاعلا مع واقعهما المحلي تفاعلاً خلاقاً أضاف شيئاً إلى التراث الإنساني عن طريق كاتب ياسين ، وأشياء إلى التراث القومي عن طريق نجيب سرور .

* * *

ويعد كتاب « المسرح السياسي » الذي أصدره بسكاتور — الفنان الألماني الأصل — في أعقاب الحرب العالمية الثانية، بمثابة الميلاد الأول لفكرة المسرح الملحمي التي أصبح بريخت علمها الأول . وليس المسرح السياسي عند بسكاتور مجرد نظرية في الدراما بقدر ما هو تحقيق فني لنظرية في الإنسان . فالإنسان كما يقول في هذا الكتاب « كائن سياسي » أولاً وقبل كل شيء ، ولا بد للمسرح من أن يستوعب هذه الدلالة جيداً حتى يتمكن من صياغتها في أدوات تكنولوجية تلائم هذا الفهم للإنسان . ولذلك يفرق بسكاتور تفريقاً جوهرياً بين أن يكون المسرح أو الفن عمومًا ، مسرحاً وفناً سياسيًا ، وبين أن تكون السياسة نفسها مسرحاً أو فنًا . فالمسرح السياسي يتخذ من الإنسان خامة بشرية له . هذه الخامة هي الكائن السياسي الذي يفصح عن نفسه في مختلف

جزئيات الحياة وتفصيلها وقضاياها الكلية ومشكلاتها الكبرى . ومعنى هذا أنه لا بد من خلق « المسرح الكامل » تكتيكياً ، وهو المسرح الذى تتبلور فيه كافة منجزات الحضارة الفنية عبر العصور ، فيستخدم وسائل الحركة السينمائية جنباً إلى جنب مع وسائل التشكيل فى النحت والرقص والأوبرا والموسيقى السيمفونية. هذه الأدوات جميعها تجعل من المسرح السياسى فناً أصيلاً على النقيض من أن تكون السياسة نفسها مسرحاً هاتفاً بالشعارات « ليست هذه الشعارات إلا عملية تسطيع مدمرة للإنسان والمسرح معاً » . وقد أخلص بسكاتور لهذا المعنى الحديد فى المسرح الذى كان ثورة جارية على المذهب التعبيرى السائد فى ألمانيا إبان العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وقد كانت مسرحية « هكذا الحياة » للكاتب الألمانى تولر من أولى المسرحيات التى أخرجها عام ١٩٢٧ وهى تقدم صورة شاملة للحالة السياسية فى ألمانيا بعد الحرب . وكان آخر عمل قدمه عام ١٩٦٥ مسرحية اسمها « التعليم » للكاتب الألمانى بيتر يتحدث فيها عن معسكرات الاعتقال وأفران التعذيب التى أقامها النازى . وأقبل ظهور بريخت كنقطة تحول حاسمة انتشرت أفكار بسكاتور وتجارب السابقين من أبراج الدهن المعلقة فى الفضاء النظرى وهبط بها إلى أرض الواقع التجريبي فيما دعاه بالمسرح الملحمى . . وبالرغم من كافة الجهود التى بذلها من بعده بيتر فايس فقد ظلت فى جوهرها محاولات لاهثة للحاق بريخت دون أن تصيب جوهره العميق ، بل لعلها من بعض النواحي كانت انحرافاً عن هذا الجوهر . ولعل تجربة كاتب ياسين هى بالدقة الطرف النقيض لتجارب فايس ، جاءت تطويراً لبريخت وتعميقاً له ، وإعلاناً صريحاً بأن الشعوب « المتخلفة » التى عانت طويلاً تحت ضغط النير الاستعماري هى الحامة البشرية المرشحة فى عصرنا لتحقيق أحلام بسكاتور فى « مسرح كامل » وتحقيق أحلام بريخت فى الانتقال العملى من نظرية « المسرح السياسى » إلى واقعية « المسرح الملحمى » وتصحيح رؤية بيتر فايس — فى مسرحه التسجيلى — لمعنى الثورة ، وهى الرؤية الضبابية الغائمة التى بلغت ذروة غموضها فى « ماراصاد » . كاتب ياسين يعى ملحمية الصراع

الدائم في عالم اليوم من خلال الصراع الملحمي الذي عاشته بلاده ، فإذا كان العالم المعاصر في مجموعه يعيش مرحلة انتقال حاسمة في تاريخه ، فإن الجزائر تعيش في كيان كاتب ياسين مرحلة انتقال أكثر حسماً في تاريخها . . بل إن التاريخ الشخصي لكاتب ياسين يقول إن عينيه قد تفتحتا على نور الحياة الحقيقية في اليوم الثامن من مايو ١٩٤٥ ، ذلك النهار الدموي الذي استقبلته الجزائر غداة انتصار الحلفاء في الحرب الثانية وقد ظن أهلها أن يوم النصر الذي شاركوا في صنعه بدمائهم التي ناضلت ضد النازيين والفاشست ، هو يوم التحرير من ربة الاستعمار الفرنسي الذي طال أمده أكثر من مائة عام . ولكن نشوة النصر أعمت المحتل فلم ير للحرية معنى سوى أن يتمتع بها وحده ويسحق الثوار من أبناء الجزائر الذين استبسلوا إلى جانبه في الحرب ضد أعداء الحرية بمعناها الأرحب ، حرية الإنسانية كلها . ولونت رصاصات الفرنسيين اليوم الثامن من مايو عام ١٩٤٥ بلون قان يشهد على أن إيمانهم بالحرية إيمان ناقص ومحدود بأهدافهم العاجلة والضيقة ، وكذلك هو إيمان موقوت بموازين القوة والضعف .

* * *

تفتحت عينا كاتب ياسين وأذناه على لون الدم وطلقات الرصاص والبحث تراكم فوق بعضها البعض ، فتساءل من الأعماق ما إذا كانت هذه هي النهاية . . ؟ لم تكن سنة قد تجاوزت السادسة عشرة حين أدرك في ذلك الوقت المبكر أنها لا يمكن أن تكون النهاية أبداً فالطغيان الهتلري نفسه قد لقي مصرعه ككل طغيان .. وربما كان ما يتصوره المرء في عجلة من أمره أنه النهاية ليس إلا البداية الحقيقية لحولات المد والجزر التي تتبادل فيها الثورة مع الاستعمار مراكز الشد والجذب في صراع بطولي هائل لا سبيل إلى تعريفه إلا بأنه صراع ملحمي . إن مسرحيته الأولى التي بدأ في كتابتها بعد ذلك اليوم المشهود في تاريخ الجزائر بسبع سنوات « ١٩٥٢ » أو انتهى منها عشية انطلاق الثورة الجزائرية المسلحة « ١٩٥٤ » هي الدليل الناصع على أن وجدان كاتب ياسين قد عمل

كالرادار فالتقط الظواهر البعيدة عن مستوى البصر المألوف . لقد مر الثامن من مايو ١٩٤٥ أمام أعين الكثيرين وكأنه أزمة عابرة ، ولكن البصيرة النافذة للفنان قد رأت في « مخزون » ذلك اليوم ما تلاه من أيام . فهاذا تقول مسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة ؟ » .

تقول إن بناءها الدرامي يعتمد على دعامين هما الشخصية والموقف ، فالحدث أو الأحداث تكاد تنعدم . والشخصية ليست « كائناً يتطور » ويتشابك مصيره الخاص ببقية المصائر ، وإنما هي « حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقاً ، ولكن من الداخل ، والموقف ليس تتويجاً لمسار الكائنات والأشياء ، وإنما هو « زاوية من زوايا الرؤية » التي تجسد بها الشخصية حالة وجودها . والشخصية تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، فهي ليست كائناً واقعياً محضاً كما أنها ليست كائناً خرافياً محضاً ، ولكنها « مركب » جديد من الواقع والخرافة . والموقف كذلك ليس مساحة من المكان ، ولا مسافة من الزمان ، وإنما هو ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية في نفس الوقت . والشخصية متميزة عن الموقف حقاً ، ولكنها ليست منفصلة عنه مطلقاً . إن « الشخصية في موقف » هي عماد التطبيق الملحمي الخلاق في مسرحية كاتب ياسين الأولى ، وهي من ناحية أخرى مسرحية تجريبية ، لهذا فهي تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة وإن احتفظت بجوهرها الأعظم . فالمسرحية تتحول في بعض مراحلها إلى مونولوج درامي طويل يتبادل « الموقف » مع الكورس حيناً ، ومع الجمهور أحياناً ، ولكنه يحتفظ دائماً « بمنطقة أمان » تحصن المتلقين من نشوة الاندماج وسحر الغيبوبة . والمسرحية تتحول في بعض مراحلها إلى شعر خالص يتبادل « الرؤيا » مع النثر الخالص ، ولكنه يحتفظ دائماً « بنفحة شعبية » تحمي البطل من الانزلاق إلى وهاد الشعر العدمي أو التحليق في سماء الشعر الغنائي .

فنحن مع « الأخضر » بين الجثث التي تراكمت على ناصية شارع شهير

من شوارع حى القصبة بالجزائر . وصوت الأخضر الجريح هو الصوت الوحيد الذى ينبعث من ظلمات الشارع الذى يقبع فى طرفه الأقصى بائع يرتقال أمام عربته الفارغة . والموتى يلفظون أنفاسهم الأخيرة فى يأس تجسده حركة الأذرع والرعوس الهاذية . إذن فنحن مع الكاتب نعيش ما وراء الحدث الأصلي ، وهو المذبحة التى وقعت فى هذا المكان ، المذبحة التى نجمت عن قتال مرير غير متكافئ بين جنود فرنسا وثوار الجزائر . والأخضر ، فى تلك اللحظة ، هو « حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقاً ، ولكن من الداخل « هنا شارعنا . . لأول مرة أشعر به ينبض كالشریان الوحيد المتدفق والذى أستطيع أن ألفظ أنفاسى الأخيرة دون أن أفقده . لأننى لم أعد جسداً وإنما أنا شارع . لا بد لى الآن من مدفع لصرعى . وإذا صرعى المدفع فسأظل هنا وميض نجم يمجّد الأطلال . وأى صاروخ بعد ذلك لن ينال مسكنى إلا إذا تخلى طفل ناضج قبل الألوان عن الجاذبية الأرضية ليتبخر معى فى عطر نجم فى موكب ودى لا يكون الموت فيه سوى لعبة . . هنا شارع نجمة ، نجمتى ، الشريان الوحيد الذى أفضى فيه نحى . إنه شارع دائم الغروب تفقد فيه المنازل وضاعتها مثل الدماء بمثل عنف الذرة التى توشك على الانفجار » بهذه الحالة من حالات الوجود تنتفى إمكانيات تطور الشخصية التى أمامنا ولا يتشابك مصيرها الخاص ببقية المصائر . ولا يعود ذلك لأنها « كائن يموت ولدت أمه على باب القبر » كما هو الحال فى البطل التراجيدى القديم أو البطل العدمى الحديث ، وإنما لأن الأخضر ليس شخصية مفردة يحركها فى الحياة سلوكها الذاتى وحده ، وهو أيضاً ليس رمزاً تجريدياً يشف عن فكرة من الأفكار ولا علاقة له بالحياة النابضة باللحم والدم . إن الأخضر على وجه اليقين « حالة إنسانية » من حالات « الوجود الجزائرى » أى أنها من أحد الوجوه تجمع بين الخاص والعام فى شخصية الفرد والوطن . وهى على وجه آخر « حالة زمنية » تجمع أشتاتاً من الماضى والحاضر والمستقبل ، بحيث تخرج بعض ملامحها عن حدود الزمان . لذلك يتوحد الكائن البشرى « الأخضر » فى الحيز المكاني « شارع القانдал »

توحداً لاسبيل إلى قصمه حتى ليصبح الأخضر والشارع شيئاً واحداً ، فيه ولد وعاش وفيه سيموت مضرراً بدمائه التي امتزجت بذرات أرض الشارع امتزاجاً أبدياً . هكذا يصبح الموت لعبة ، ويتحول الطفل الناضج قبل الأوان إلى رمز شفيف إلى مستقبل لا يخضع لناموس الجاذبية الأرضية لعله أغلال المستعمر وقوانين المحتل الغاصب . وهكذا يصبح النجم الذي صار إليه ورافقه في جولة علوية فوق الأطلال هو توأم « نجمة » الشريان الوحيد الممتد من الموت إلى الحياة ، فنجمة هي معجزة المسيح الحديد الذي يعبر بدمه شاطئ الموتى إلى الأحياء . وما كان للفنان أن يصوغ هذه « الحالة » الإنسانية للوجود الجزائري إلا بالشعر حيث يخلق التوتر الوزني والتصوير الداخلي هذه الوحدة الدينامية العميقة بين الخاص والعام في شخصية الفرد والمواطن ، وكذلك الوحدة الدينامية العميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالأخضر ليس مجرد مناظر جزائري سقط في ساحة النضال ، وإنما هو « البطل الشعبي » في لحظة انبعاث ، حتى إذا سقط فإنه سيعود مرة ومرات . . أو كما تقول عنه نجمة « واثقون أننا سننهزم وفي قلوبنا كبرياء من يشعرون بأنهم قوم لا يهزمون . ومادام الصديق الوحيد قد هلك ، فسأنتظره أكثر من أي وقت مضى » فالأخضر على النقيض من البطل التراجيدي والبطل العدمي معاً ، هو بطل « يعيش » وإن مات ، بل قد يكون في موته أكثر حياة . وتلك هي السمة الأولى البارزة على جبين « البطل الشعبي » في مسرحية « الجثة المحاصرة » .

والموقف الذي وجد فيه الأخضر نفسه وأوجد فيه نفسه أيضاً ، لم يكن « نهاية الأحداث » أو تنويعاً لها ، لأن هذه الأحداث لم توجد قط على طول المسرحية ، وإنما كان الموقف المحيط بالأخضر هو مدى قدرته على تجاوز أسوار الموت ، بمعنى آخر مدى قدرة الثورة على الاستمرار . وبعيداً عنه ، هو الوحيد مع الموت والمزدهم الرفقة والصحاب مع الحياة ، كانت بقية الشخصيات الصانعة للديكور الحي في المسرحية تصوغ هذا « الموقف » المرير : طهار أبوه بالتبني لا يرى في الجثث إلا تغريراً من « الرفاق » لبعضهم البعض أولئك الذين ينبذون الكتب المدرسية وأدوات

العمل ليلحقهم الجنود « بزملائهم » من الشهداء . أما مصطفى ، أحد هؤلاء الذين يرفضهم طهار ، فلا يرى في الجثث شيئاً غريباً على الشارع العتيد الذي رأى كثيراً قبلها وسيرى كثيراً بعدها ومن بينها جثة طهار نفسه لأن الموت قانون الحياة فلا بأس من لقياءه ، ولكن بغير جبن أو « خيانة للأسلاف » . وكانت هذه المرة الأولى التي يرد فيها ذكر « الأسلاف » بالمرحبة ، ولكنهم جزء لا ينفصل من نسيجها الدرامي كما سنرى . ويواصل مصطفى حديثه إلى طهار وجيله بأنهم معجبون بانتصارات الأجانب على « الأجداد » ولم يعد للنضال معنى في عيونهم فقد تدافعوا إلى عار الهزيمة بنفسية الخدم فتلدذوا بقبولها « ودفعتمكم إلى تغذية أحلام العبودية على حساب أولادكم اقتداءً بمستعمريكم . . ولكنكم ستكونون آخر المخدوعين . إن أولادكم ، على الرغم منكم ، قد كبروا في الشارع . لم يكن لديهم وقت ليستعبدوا ، وسرعان ما رأوكم تنفقون مع أحلامكم السعيدة » . ويلتقط الأخضر عبر مونولوجه الطويل المكتوم خيط الأمل ، وتنطق من كلماته شرارة وعى نادرة وسط الهذيان والحشرجات المتوالية « إننى أسمع ضوضاء الدماء تعيش ، وأعثر على صرخة أمى وقد جاءها المخاض . إننى أسمع القبيلة تعيش تحت ريح السموم التي بلغت عروقي ، وارتفع عند الغروب نحو أشجار الحور العتيقة التي يهتز قوامها ورقة ورقة وفق اكتساح نباتي لا يمكن التصدى له » وهكذا تفاعلت الشخصية مع الموقف الذي واجهته في دورة السؤال والجواب ، دورة جدلية تضع « الشخصية في موقفها » من جديد ، ولكن على نحو أكثر تركيباً . فالأخضر بالإضافة إلى أنه « حالة من حالات الوجود » هو شخصية في « موقف » بمعنى أن حركتها الداخلية تنطلق في إطار « زاوية من زوايا الرؤية » التي تجسد بها الشخصية حالة وجودها . ولقد حدد له لقاءه بنجمة ومارجريت وحسن ومصطفى « زاوية الرؤية » هذه التي جسدت حالة وجوده ، فنجمة الباحثة عنه في أعماق الكهوف « وعرفت في مصادقة القتلة صيد القنفذ . لقد كنت دائماً تفقدنى » . هي العاشقة والمعشوقة منذ الأزل إلى الأبد ، ولكنها أيضاً الهاجرة والمهجورة .. أحبها منذ كانت تلك الابنة الحلوة للغانية الأجنبية وعشيقها

الجزائري المقيم ، أحبها حين جمعت بين عراقه الأصل وحضارة الرحم ، وأحبته بمثل ما أحبها حتى هامت على وجهها باحثة عنه بين الجثث تارة والجرحى تارة أخرى والمذعورين الهاربين تارة ثالثة لا تأبه لركلات أولئك الذين يشتهون رفس امرأة غريبة . ولكن الأخضر لم يكن هو الأخضر ، فحين حملته مارجريت في ساعاته الأخيرة إلى منزلها أقيمت « نجمة » وقد ظنت به الظنون ، وتجاوز الظن عند حسن مداه فأردى والد مارجريت برصاصة من مسدسه . على أن ذلك كله لم يكن في استطاعته أن يغير من جوهر الصراع شيئاً ، لأن الأخضر دخل مرحلة الهذيان الأخيرة ، فلم يكن ثمة بد من هجره لنجمة وهجر نجمة له ، ولم يكن ثمة بد من أن يقتل طهار هذا . « المجنون » في نظره ، والشهيد في نظر الآخرين ، والبطل الشعبي في نظر التاريخ .

والأخضر في « الجثة المحاصرة » هو الشخصية التي تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، فهو يقول لنجمة « إننا جميعاً ، في هذه المدينة التي لا يطبقها الأجانب ، لانطرد أحداً على الإطلاق . أى فاتح بوسعه أن يطعننا مرة أخرى ويخصب بدوره قبرنا ، وهو يعلم أيتامنا لغته ، وهو مستقر في أمان مع ذويه دون أن تزعمجه احتجاجاتنا ، الاحتجاجات التي تصدر من العالم الآخر ، فلا أحد يمكن أن يسمعنا . وليس هذا من عدم الصراخ . . . إننا لم نكف عن أن ننادى بكل قلوبنا هذا المنفى الذي نعيشه مكانكم ، فوق قبرنا ، أضنا السلبية . أمن الممكن أن تكون هذه خديعة ؟ » وتغلق نجمة فمه بيدها الممدودة حتى لا تسمع بقية الكلام ، أما نحن فنفضل أن نقول له إنه بهذه الكلمات ليس كائناً واقعياً محضاً ولا كائناً خرافياً محضاً لأنه من ناحية كان هو « الواقع » بعينه حين أبرز الوجه السلبي لأرض النضال المفتوحة لكل غاز ، ولكنه من ناحية أخرى كان هو « الأسطورة » بعينها حين توحد مع الأسلاف في نداء خفى لا يتوقف من مدينة الموتى إلى عالم الأحياء أن يستيقظوا من سباتهم لمواجهة التحدى الأعظم في جولة أخرى ، ولعلها تكون الأخيرة . لم يعد الأخضر هنا هو المناضل الجزائري المحتضر في إحدى الزوايا المعتمة من زقاق يعبر شارع

الفانداى بحى القصبة ، وإنما هو قد أصبح لواء شجرة البرتقال التى استند عليها
بالقرب من البائع وعربته الفارغة ، الشجرة التى تنذر « باكتساح نباتى » لا يقاوم ،
وهى الشجرة التى تسلقها ابنه على ، ابن نجمة فى نفس الوقت ، وراح بخنجر
أبيه يقصف ثمار البرتقال من فوق أغصانها ، وهى أيضاً الأغصان التى صنع
منها نبلته وراح يصوب منها وإبلاً من البرتقال فى وجه الجمهور بصالة المسرح ..
بينما يدمدم صوت الكورس من بعيد « أيها المجاهدون من حزب الشعب ..
لاتغادروا مخابثكم » .. هنا تؤدى الحرافة غايتها إذ تعيد الدورة من جديد وتسلم
زمام الرمز الشفيف إلى الواقع الحى ليعيد صياغته من جديد فى « مركب » أكثر
تعقيداً من الواقع والخرافة ، كما يبدو لنا من هذا الحوار الدال بين الأخضر ونجمة :

« الأخضر : وكجوال على ظهره

أقوم بالتسميد مختلطاً بك

وأغمرك بفهم مخيط

مفعماً بسحابك الممطر

وكجوال على ظهره

أقوم بالتسميد مختلطاً بك

أيتها الرفيقة التى لا يمكن التنبؤ بها ،

أيتها الأرض التى أرهقها قمحها اليبس وقد ألقى على الأرض عنزة .

نجمة : أنا التى رأيتك والمنجل يقطعك

الأخضر : ولكنى سأخرج من صومعة الغلال

ولن تعرفى بعد ذلك ،

أى هجمة قديمة تغطيك

وسينسى

عريك

الشتوى ! »

والموقف هنا ليس مساحة من المكان ولا مسافة من الزمان ، وإنما هو الفعل

ورد الفعل الذى يتجاوز نطاق الجاذبية الأرضية كما نلاحظ فى قول مصطفى إنه « منذ الطفولة ونحن نعلم أنه يجب أن نهزمهم . ومنذ استطعنا أن نجرى أخذنا النبال ولدنا بالأدغال ولم يجدهم شيئاً أن يعلموا بضرباتنا قبل وقوعها . ولم يغنهم شيئاً أن نهلك نحن بدلاً منهم .. إن قبرنا سوف يخصص لهم أبداً . سيتساقطون مثل الذباب بتأثير غيابنا فقط . كيف يمكنهم الحياة بدوننا ؟ » . فهذا القول الذى يبدو فى ظاهره متناقضاً أشد التناقض هو فى باطنه يبلغ ذروة الاتساق لو جردنا الكلمات من أثقال المكان وتبعات الزمان وخرجنا بها فعلاً عن نطاق الجاذبية الأرضية التى تمسك بالحرف من أذن الواقع المرئى المحسوس ، وترى الكلمة بعدسة العين المجردة . أقول إننا لو جردنا الكلمات من هذه الأثقال والتبعات دون أن نخرج عن مدارات الأرض لاستطعنا أن نضع كلتا يدينا على جوهر هذا التناقض الظاهرى ، وأعنى ذروة الاتساق التى تصل إلى هذه الدرجة العالية من الدقة والنضوج ، حين يتسلح المناضلون بالنبال والأدغال وحدها فى مقابل المدافع والدبابات ، وحين تتكشف ظهورهم للعدو بالحياة تارة وضعف وسائل الالتقاء تارة أخرى .. ومع ذلك « فلا جدوى » من بطش المستعمر ، بل إن غياب المناضل بالموت هو الذى يفعل فعله فى المحتلين إذ يتساقطون كالذباب ، فصاحب الحق الضائع تواتيه شجاعة مضاعفة — إلى حد الاستشهاد — فى وجه غاصبيه وجبنهم التلقائى إزاء موقفهم الأخلاقى الضعيف أمام أنفسهم . وحقاً « كيف يمكنهم الحياة بدوننا ؟ » إذا كان موتنا الجزئى الموقوت إيذاناً بموتهم الشامل الأبدى ؟

على أن شخصية الأخضر متميزة حقاً عن الموقف الذى وجد فيه وأوجد نفسه فيه ، ولكنه غير منفصل مطلقاً عن هذا الموقف .. لقد أخذوه إلى السجن مادام فيه عرق ينبض ، لم تشفع جراحه فى الرأفة به حتى نال منه التعذيب الوحشى أعز ما يمتلك بشر ، فقد عقله وخرج من جديد أكثر هذياناً ، بل لعل هذيان الموت شئ مختلف عن هذيان التعذيب ، بل لعل هذيان الموت هو هذيان القلب النازف الذى قارب التوقف عن النبض .. أما هذيان التعذيب

فهو هذيان العقل النازف الذى قارب الصمت . ولقد تشابكت جراح قلبه وعقله فى نزيف هادر يلاحق الكلمات قبل أن تنطق الجذوة ، قبل أن يأتى عليها هجران الرفاق « حسن ومصطفى » وهجران الأحبة « نجمة ومارجريت » ، وقبل أن يأتى عليها أخيراً خنجر طهار ذى الطعنة القاتلة .. نزف الأخضر هذه الكلمات التى يتفصل فيها عن الموقف ويتصل به انفصالا واتصالا ليس له من آخر سوى ما تركه الكلمات من إيهاء لا يزول :

« إن شعورى يزداد بالظلم الشامل
الآن وقد أصبحت أقل كلمة
تزن أثقل من الدمعة
إننى أرى بلدى ، وأرى أنه فقير
أرى أنه مليء برجال هوت رءوسهم
وهؤلاء الرجال أراهم واحداً واحداً فى رأسى .
لأنهم أمامنا ، والوقت ينقصنا للسير وراءهم . . »

تلك هى المشاعر التى اجتاحت الأخضر فى عزلة كاملة عن الموقف المحيط به ، ولكن الوشائج بين هذه الوحدة العميقة والعالم من حولها هى التى تنفى عنها صفة اليأس المطلق ، إذ هى وحدة القهر لا وحدة الاختيار .. ليست وحدة مقدورة فى لوح مكتوب ولكنها وحدة الاضطراب التى تمليها روح الاستشهاد عند البطل الشعبى كجزء لا يتجزأ عن كيانه كبطل مقاومة . وهو البطل الذى تناديه أمه — أم الأخضر وأم كل ثائر — تنادى اسمه الذى يزداد فى أحشائها ثقلاً حتى إنها فقدت ثلاثة فصول من أربعة « لكى تنجب وحشاً هارباً » ما أن شب عن طوقه حتى رحل إلى فرنسا ، ولكنها تعلم أنه عاد « إنه لا يقوم بزيارتى أبداً ، وهو يصير على أن يحيا فى الشارع مثل قاطع طريق » .

إن « الشخصية فى موقف » هى عماد التطبيق المالمحى الخلاق فى مسرحية كاتب ياسين الأولى ، وهى من ناحية أخرى مسرحية تجريبية لم تستوعب على قدميها إلا فيما تلاها من تجارب ومحاولات تراوح بين الأخذ عزيمت وبعث والعطاء

للمسرح المعاصر.. ولكنها في جميع الأحوال تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة كالأستغناء عن الحدودية والأغنية الشعبية ، وتحوير زاوية الرؤية للبطل التي دعوناها بالموقف ، وإحلال « الأسلاف » أحياناً مكان الآلهة .. ولكن مسرحية كاتب ياسين في نهاية الأمر تحتفظ من مسرح بريخت المالحى بجوهره الأعمق : البطولة الشعبية .

* * *

وهي البطولة التي لا تمتزج بالحالة النفسية للكاتب ، وإنما هو يضع فيها ما يسميه بريخت « حالة العالم » ، إنه بعبارة أخرى يضع فيها شيئاً يقوم على الملاحظة الموضوعية ، هو نقيض ما يسمى عادة بالحالة النفسية . وهي أيضاً البطولة التي تركز الشخصية وسط متناقضات متصارعة أبداً ، فهي إذا لم تكن في حالة تطور « كمي » في موازاة الأحداث الخارجية ، إلا أنها دائبة التغير من الداخل حيث لا يوجد كائن إنساني — يقول بريخت — يستطيع أن يكون واحداً في كل لحظة ، فالظروف الخارجية لا تكف عن التغير « وتوازن الشخصية الداخلي يتعدل بالتالي ، وما يسمى بالأنا المستمرة مجرد أسطورة » . إن وظيفة المسرح البرجوازي كما يستطرد بريخت — هي تقييم ما هو غير زمني لأن تمثيله للإنسان يقوم على ما تعودنا تسميته بالإنسان الخالد « فالحكاية يتم بناؤها الفني بطريقة تجعلها تخلق مواقف ذات مغزى عام وتسمح للإنسان في كل عصر ومن كل أصل ، للإنسان عموماً أن يعبر عن نفسه » . فالظروف الخارجية — بالمسرح الطبيعي — تتغير والبيئة تتنوع ولكن الإنسان نفسه لا يتغير . ورغم ذلك — ويا للمفارقة العجيبة — نجد المتفرج في المسرح الدرامى (المسرح القديم في نظر بريخت ، أى المسرح البرجوازي) يقول : نعم ، ذلك ما أعانيه أنا أيضاً — هكذا أنا — هذا شيء طبيعي تماماً — وسيكون دائماً على هذا النحو — إن ألم هذا الكائن يهزني لأنه مامن مخرج له — إنه لفن عظيم : لا يوجد ما يصدمني هنا ، إنني أبكى مع من يبكي وأضحك مع من يضحك . لذلك كان المسرح الملحمى على النقيض من هذه المفارقة العجيبة ، ليست البيئة في إطاره وعاء زجاجياً جامداً تشكل الإنسان وفق طبيعتها فحسب ، وليس الإنسان كائناً خالداً غير قابل

للكسر والتغير مهما تقلبت البيئة في أنواء الظروف ورياح الوجود . . وإنما يلغى المسرح الملمحى هذه المفارقة العجيبة بواسطة مادعاه بريخت بالتبعيد أو التقريب ، ويضرب لنا مثلاً للتقريب فيقول « يتحقق التباعد حين يسأل البعض : هل نظرت من قبل إلى ساعتك ؟ إن من يسألنى هذا السؤال يعرف غالباً أننى أنظر إليها عدة مرات لكنه بسؤاله هذا ينتزع منى النظرة التى اعتدت أن ألقىها على ساعتى ، هذه النظرة التى لم تعد تخبرنى بشيء » من هنا كان السرد فى المسرح الملمحى بديلاً للحركة فى المسرح الدرامى ، وأصبح المتفرج رقيباً يوقظ فاعليته الذهنية ويرغمه على اتخاذ القرارات بدلاً من أن يدخل المتفرج ضمن الحركة ويستنفد فاعليته الذهنية ويعطيه الفرصة لإطلاق مشاعره ، فهو هنا غارق فى شيء ما بينما المتفرج على المسرح الملمحى يتخذ مكانه أمام شيء ما ، إنه لأول مرة يصبح « متفرجاً » حقيقياً ، ولا يتحول بالاندماج السحري إلى جزء لا ينفصل عن الوهم المائل أمامه على خشبة المسرح . إنه فى المسرح الدرامى يشارك فى الأحداث وفى المسرح الملمحى يتخذ مكانه أمامها . والمحور الدرامى فى المسرح التقليدى هو التجربة الحية والمشاعر المحفوظة كما هى والإيحاء ، وهو فى المسرح الملمحى « رؤيا للعالم » ومناقشة والمشاعر تندفع إلى مستوى الوعى . ويصور المسرح البرجوازى الإنسان على فرض أنه معروف ، والمسرح الملمحى لا يستخدم آلات التصوير لأن الإنسان لديه موضوع بحث وتحقيق باعتباره « عملية » لأحد المعطيات الثابتة كما هو الحال فى المسرح البرجوازى . إن الإنسان فى المسرح الملمحى كذلك كائن اجتماعى يحدد الفكر على النقيض منه فى المسرح التقليدى حيث الفكر يحدد الكائن . والمسرح الدرامى يصب اهتمامه على حل العقدة ، وكل مشهد يمهد للتالى فى نمو عضوى وتتابع فى خط واحد وتطور مستمر ، بينما المسرح الملمحى يصب اهتمامه على التتابع وكل مشهد قائم بذاته ويقوم كاتبه بعملية مونتاج كاملة فى تتابع متعرج وقفزات . وأخيراً فالمسرح التقليدى « شعور » أما المسرح الملمحى « فعقل » دون أن تغفل دور العقل فى الشعور ولا أن ننقص العاطفة من العقل . . إلى غير ذلك من علامات فارقة

بين المسرحين أحصاها في جدول محكم البناء الناقد صبحي شفيق في إحدى دراساته الرائدة عن بريخت . وكذلك مانستطيع تلمسه من فروق أوردها بريخت نفسه إيجازاً وتفهم يلا في « الأورجانون القصير » و « المسنجدكارف » .

حيث نكرر القول تأكيداً على أن كاتب ياسين في هذه الحدود قد حافظ على جوهر المسرح الملحمي ، حافظ عليه في تطبيق خلاق لموضوعات خطرت على ذهن بريخت يوماً في « القاعدة والاستثناء » و « طبول في الليل » و « الإنسان الطيب » ولكنها استقت عند كاتب ياسين نبأً ثراً جديداً هو قضية الجزائر مع الاستعمار الفرنسي التي تختلف بلا ريب عن قضية الحرب والاستعمار والاشتراكية كما عرفها بريخت بين الحربين ، وكما عالجها بعد الحرب العالمية الثانية . وكذلك فالتراث القومي فكراً وفناً عند كاتب ياسين مختلف أشد الاختلاف عن هذا التراث بالنسبة لبريخت .

فمن التراث الشعبي العربي استلهم كاتب ياسين شخصية « جحا » في مسرحيته التالية « مسحوق الذكاء » . وهي كوميديا لاتعتمد مطلقاً على التراث الفرنسي في الهزليات الساخرة التي بلغت قمته عند كاتب عظيم كمولير ، وهو كاتب يحظى بشعبية كبيرة عند الجمهور الجزائري المتحدث بالفرنسية حتى وقت قريب ، بل لقد أثر تأثيراً واضحاً في رواد المسرح الجزائري من أمثال « رشيد قسنطين » و « محي الدين الباشطرزي » . ولكن كاتب ياسين الذي تمثل التراث الفرنسي جيداً قد وعى في وقت مبكر أن تراثه القومي الخاص يستطيع أن يمدّه بزاو روحى لا ينفد لو أنه أكب على تطويره بما يتسق مع روح العصر شكلاً ومضموناً . وكوميديا « مسحوق الذكاء » محاولة ناجحة في هذا السبيل ، أى في تذويب التناقض الموهوم بين الأصالة والعالمية . فشخصية « سحابة دخان » المستمدة في قسماتها الخارجية من شخصية جحا الشعبية ، تعتمد إلى استخدام أساليب جحا المعروفة فولكورياً من سخرية لاذعة تنسجها المفارقات اليومية في الحياة إلى توجيه هذه السخرية نحو « الأقوياء » من البشر المستكبرين ذوى السلطة من الطغاة . سحابة دخان يبدأ « مساخره » مثلاً بمشاجرته مع الكورس

ورئيسه الذى أصر على ترديد كلمة « سلام » أكثر من مرة تحية إلى سحابة دخان فيضيق بهذه المبالغة ضيقاً شديداً يدفعه إلى صفع رئيس الكورس . وحين يتوجهان إلى القاضى « يمثل » سحابة دخان المشهد الذى حدث بينه وبين المحنى عليه فيوجه السلام إلى القاضى أكثر من مرة ، بمناسبة وغير مناسبة حتى يضج القاضى ويغلى دمه ويفور فلا يكون من سحابة دخان إلا أن يكتفى بما حدث للقاضى دفاعاً عن نفسه . ثم يدخل مع الكورس فى حوار آخر حول كلمة « إن شاء الله » التى لا تقل « ضراوة » فى سوء الاستعمال عن كلمة « سلام » . ولكن السخرية من بعض العادات الشعبية وتقليدها ليست هى المحور الذى تدور حوله كوميديا « مسحوق الذكاء » ، وإنما السلطان والمفتى والعلماء هم ذلك المحور الذى يقيمه كاتب ياسين كستاريختنى الغاصب الأجنبي من ورائه ، فكان لابد لمن يناضل الاستعمار أن يكافح عملاءه المحليين فى وقت واحد .. وتلك هى القيمة التى يكتسبها « سحابة دخان » وإن ارتدى ثياب جمعها الشعبية ، فهو يجسد مقاومة الشعب الجزائرى للحكم المطلق ممثلاً فى السلطان ، وحكم المال ممثلاً فى المفتى ، وحكم الدين ممثلاً فى العلماء . ومن باب « الألاعيب السحرية » يدخل سحابة دخان إلى حابة الصراع مع هؤلاء الأقطاب الثلاثة الذين يعوقون نضال شعبه ضد المحتلين الأجانب . هكذا يوهم سحابة دخان سيادة السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهباً لولا أن العلماء يفوتون عليه الفرصة بالألاعيب سحرية مضادة . ولكنه يتحداهم فى المرة التالية حين يوهم السلطان بأن لديه مسحوقاً أكيد المفعول فى الدماغ ، إذ يحولها من رأس صلد كالحجر إلى وهج دائم الإشعاع بالذكاء . ويستنشق السلطان « كيس الرمل » فيقول صراحة « أحس بشعور غريب .. يبدو أن هذا المجنون على حق .. أحس بشعور غريب ربما كان هو الذكاء » . ويستضيف سحابة دخان السلطان فى بيته حيث يراود زوجته عن نفسها بينما يكون « الفيلسوف الشعبى » قد أخذ حذاءه خفية فغلاه وعلق نعله وأتى به مطبوخاً أمام السلطان الذى لا يشعر بشيء إلا عندما يهيم بالخروج فلا يجد حذاءه . ويدخل المفتى فى صراع مماثل

أدب المقاربة

مع سحابة دخان حين يصمم على الإيقاع به بمناسبة شهر رمضان فيوكل إليه مهمة إعلان بداية الصيام ونهايته إذ لابد أنه سيخطئ الحساب « ويرتكب هفوة فتثير الشعب عليه » ويحضر سحابة دخان وعاء ويطلب من زوجته أن تذكره بوضع حصوة صباح كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى جاء العيد . غير أن عاصفة رملية تهب ذات يوم فتملأ الوعاء بالحصى وتفشل الحيلة . وعندما يثور الشعب ويأتى إليه متسائلاً عن يوم العيد يسألهم هو بدوره عما إذا كانوا يعلمون ماسيقوله لهم فأجابوا دفعة واحدة « لا » فقال : إذا كنتم بلغتم من الجهل هذا القدر فماذا أستطيع أن أفعل لكم .. احضروا غداً . وفى الغد طرح عليهم نفس السؤال فأجابوه « نعم » فقال : إذن فاماذا جئتم ، أنتم لا تحتاجون إلى كلامي .. احضروا غداً . وفى الغد يحتالون عليه بقول بعضهم « لا » والبعض الآخر « نعم » فى وقت واحد . ولكنه يكشف الحيلة قائلاً : بعضكم يعلم والآخر يجهل ، إذن فليخبر العالمون من يجهلون . ولا يتبقى أمام سحابة دخان سوى رجال المال ، فيقول ووجهه مرفوع نحو السماء (نحو بيت أحدهم على نحو أدق) : « يا إلهى ساعنى إذا تضرعت إليك فى الشارع ؛ لأننى لم أجذك فى الجامع » ويطلب من الله مائة قطعة ذهبية لحاجته الشديدة إليها وحتى يتثبت من أن الله هو إلهه حقاً . وكالسلطان والمفتى اللذين أرادا الإيقاع به من قبل ، يحاول أحد التجار - وقد سمع دعاءه - أن يوقع به فيسقط عليه من عل تسع وتسعين قطعة ذهبية . فهل آمن سحابة دخان ؟ كابر ، بل وذهب إلى السلطان مع التاجر الذى طلب منه نقوده وإن دفعه الجشع إلى الادعاء بأنها مائة قطعة ، تلك التى أخذها « الفيلسوف » ويصفعه على وجهه ويخرج . فما كان من « سحابة دخان » إلا أن صفع السلطان قائلاً « حينما يعود خصمى رد له هذه اللطمة بكل عدالة » .

على أن السلطان قد أحس بما لمسحوق الذكاء من مفعول سريع وحاسم فأراد أن يوقع بالفيلسوف الشعبى إيقاعاً لا يخرج منه بتعيينه مربياً للأمير حتى لا تتزايد شعبيته بين الجماهير فيهدد السلطنة فى عرشها . وهى إشارة من المؤلف

إلى محاولة السلطات غير الوطنية أن « تحتوى » أصحاب الأفكار الثورية بالجاه والمال حتى يفقدوا ثورتهم على بساط الغواية والإغراء . ولكننا فجأة نرى أشكال دائرة تتسع رويداً رويداً نتبين فيها صورة عقاب ! هذا على الشاشة ، أما على خشبة المسرح فنرى الضوء ينتقل ويضعف تدريجياً على شبح على (ابن نجمة والأخضر) .. ومرة واحدة يتغير إيقاع المسرحية من إطار الكويديا الشعبية إلى إطار التراجيديا الأسطورية ، فها هوذا « على » وقد هام في الصحراء يتيما مشرداً ، وطيف العقاب لا يكف عن مطاردته « منذ ساعة الاغتصاب والهروب . ومنذ ذلك الحين وبدون هوادة ، أتربص وأغتال لأبعد الطائر عن الظلام والظلام عن الطائر .. ولقد ذرفت دموع الجنون » ، ويقرر رئيس الكورس أنه ليس لدى الشعب ما يؤاخذ به « علياً » .. وذلك حين قفز على مضطرباً من نومه صارخاً « ماذا جرى » . ويتبادل أفراد الكورس مع رئيسهم هذا الحوار :

« الكورس : إنه بدون شك متمرّد . صديق للشعب يضطر أن يعيش بدون أصدقاء .

رئيس الكورس : أولاجىء فاقت تجاربه سنه ، وجردته الحرب من إنسانيته الكورس : لابد من سبب لكى يعيش المرء هكذا فى الصحراء » .

ويحاول على أن يفسر بالأسطورة ألغاز الواقع الكثيف فيجيب « الأسلاف تنبأوا لنا أنه حينما تحل الساعات الأخيرة للقبيلة ، فإن على النسر النبيل القوى أن يتخلى عن مكانه لطائر الموت والهزيمة لكنه أمر قليل الأهمية . . طوطمنا قائم . إنه طائر صعب المراس » . ويشير رئيس الكورس إلى شجرة ويطلب من على التوجه إليها « هناك شخص مدخن للحشيش وفيلسوف شعبي .. إنه يبحث عنك .. إنه ينتظرك » . ويتعارفان . وقبل أن يبدأ سحابة دخان فى إعطاء درسه الأول لعلّ يطلبه السلطان فيترك صينية عليها حلوى مسمومة « لأحد المشتركين فى المؤامرة على الدولة » ويحذر علياً من الاقتراب منها ، ولكنه لا يكاد يتوارى حتى يقبل عليها فى نهم . وهكذا يدرك سحابة دخان حين يعود أنه « من هؤلاء التلاميذ الذين لا ينتظرون نهاية الدرس » . وحينئذ تدلف إلى المشهد الأخير :

شجرتان تمثلان الغابة ، وقبة من الكريستال تمثل قصر الأمير ، ورئيس الكورس يلتقي نظرتين : إحداهما على الشريد القادم من الصحراء والأخرى على من يظن نفسه بمنأى عن كل خطر ، ثم يتساءل « من منهما السعيد ، وأيهما الشقي ، حتى الحلم سلعة للتبادل » فيجيبه أفراد الكورس « حتى الحلم صفقة ساخرة » . ويبدأ حوار بين عليّ والأمير ينتهي بأن يحطم عليّ زجاج القبة الكريستال . ويتبادل رئيس الكورس مع أفراد هذه الكلمات :

« رئيس الكورس : (في الظلام) أخيراً قد حطموا حاجز الأحلام .

الكورس : أخيراً قد أصبحوا أحراراً .

رئيس الكورس : إنهم يغيصون في الغابة

الكورس : بناقص أمير

رئيس الكورس : لقد أدى المتشرد رسالته » .

ويومئ الكورس بالأحداث الكبيرة التي على وشك الحدوث ، فلن يلبث الشعب أن يسير إلى العاصمة ، والقبة الزجاجية اختفت ، والسلطان حزين وهرم مستلق على عرشه . ويقترب منه ثلاثة شبان من بينهم عليّ يقولون إنهم أصدقاء الأمير وأنه ليس بعيداً عن هنا (فيظهر على التو ممرضان يحملان نقالة بين أفراد من جيش التحرير يحرسون كل المنافذ) ويذهل السلطان منكراً أن يكون هذا ابنه ولكن عليّاً يشرح الأمر في هدوء « أنا متأسف . نحن متأسفون . أنت الذي أردت الحرب .. فاختطفنا الأمير لكي نحميه من دسائسهم ولكي نضطر أن تتفاوض مع جيش التحرير الذي كنت مصمماً على سحقه في حين أنه ساعد على تدعيم عرشك .. لقد مات الأمير وأنت السبب » . ويهذي السلطان « أنا السبب ؟ أنا السبب ؟ » ويستكمل عليّ تفسيره لما حدث فقد هاجم فرسانه كالجراد على مناضلي جيش التحرير الذين لم يتجاوزوا عدد الأصابع حين هزموا في هجوم « كنا ننتظر الموت حين ظهر لنا العقاب » وفي الهجوم الثاني كان قد جثم على صدر الأمير وضم جناحيه كأنما يريد أن ينام هو أيضاً . وهنا تعلو حشجة الأمير ويحوم العقاب على الشاشة فيقول الكورس وسط الظلام

إن الأمير يحلم حلمه الأخير « أيها العقاب ابتعد » فيختم الرئيس مشهد المأساة الأسطورية بنفس الكلمات « أيها العقاب ابتعد.. إنه يحلم حلمه الأخير ! » .

إذا نحن خلعنا عن سحابة دخان رداء جحا الشعبي ألفيناه بطلا شعبياً من نوع جديد ، هو ذلك النوع الذى يقوم بدور الأنبياء فى المسرح الدينى ، هو ذلك الصوت الضارخ فى البرية مبشراً بقدوم المسيح . وكأنه يريد أن يقول إنه بموت الأخضر لم يمّت « البطل الشعبي » ، ولم تختف قامته عن ساحة المقاومة الجزائرية بل ترسبت فى التكوين الملحمى لشخصية الجزائري وصراعها مع الظلم والاستغلال . والفيلسوف الشعبي إذن هو مرحلة « التمهيد » الوسيطة بين مقدمات النضال فى « الجثة المحاصرة » ونتائجها فى « الأسلاف يتميزون غضبا » . أى أنها مرحلة التحضير « للظهور الجديد للبطل الشعبي » حيث يعود أكثر تعقيداً وتركيباً .

فى خاتمة « الجثة المحاصرة » يشير المؤلف فى وضوح إلى حزب الشعب ويطلب من المجاهدين ألا يغادروا مخابثهم ، وفى خاتمة « مسحوق الذكاء » يشير بوضوح إلى جيش التحرير ويحيط السلطان علماً بأن عرقلته لتقدم هذا الجيش هى التى أدت إلى قتل وحيدته . وهكذا يواكب كاتب ياسين النضال الجزائرى خطوة خطوة مبرزاً أهم السمات التى تميز هذا النضال . فى « مسحوق الذكاء » يزدوج النضال بين جبهتين : الجبهة الداخلية ، وهى الأساس الدرامى فى هذه الملهاة الشعبية ، والجبهة الخارجية التى لا يركز عليها المؤلف إلا لتقرب الخاتمة ليصل بينها وبين آخر أجزاء العمل الثلاثية « الأسلاف يتميزون غضبا » على الجبهة الداخلية يناضل البطل الشعبي .

وقات الكفاح على الجبهة الخارجية من حكم عميل وعبادة للمال واستغلال للدين .

فإذا خلعنا عن البطل الشعبي فى « مسحوق الذكاء » ثياب جحا ، والتفتنا إلى عناصر البناء المسرحى من ديكور وتمثيل وموسيقى ، لتأكد لنا الرداء الملحمى الأصيل لهذه المسرحية . يصف بريخت الديكور فى المسرح الملحمى بقوله « إن مناظره جمل ذات مداولات عن الحقيقة . فهو يرسم خطأ جريئاً دون أن يدع التفصيل غير الضرورى أو الزخرف ينال من الحملة ، التى هى جملة فنية وفكرية . ولكنه فيما يتعلق بالمعمار — أى عندما يبنى الأشكال الخارجية أو الداخلية —

يقنع بإعطاء إشارات . ومنذ المشهد الأول في « مسحوق الذكاء » يقتصر الديكور على أقل ما يلزم : شجرتان وجانب جدار يكون حاجزاً ، وشجرة أخرى منزوية ، ونخلة جذباء ، ثم يلعب الظل والضوء بالتبادل دوراً رئيسياً لافى تجسيد الليل والنهار ولا فى التركيز على وجه والتخفيف عن آخر، وإنما فى إضفاء جو « الخرافة » على المشاهد بحيث تبدو الشاشة التى يظهر عليها العُقاب أداة طبيعية مكملة للضوء والظل وليست من « المسرح السحري » فى شىء. إن لقاء الواقع بالأسطورة فى هذا الجزء من الثلاثية يكاد يكون لقاء تقريرياً ، فالخاتمة ليست نهاية كوميدية تقليدية وإنما جاءت همزة وصل بين الواقع والأسطورة : بين عنصرى البناء الملحمى للبطولة الشعبية . ويذكر بريخت عن طريقة الأداء فى المسرح الملحمى أنه يعتمد فى الأساس على العقل قبل العاطفة وعلى التغريب قبل المشاركة الوجدانية . ونحن نلاحظ بلاريب أن دور الكورس فى مسرح كاتب ياسين يختلف فى الكثير عن دوره فى المسرح الإغريقى ويقترب فى الكثير من المسرح البريختى . إنه يقوم — هنا — بدور « العازل الشعورى » بين المتفرج والتمثيل ، وهو العازل الذى يحول بينه وبين « الاندماج ». وكذلك الموسيقى التى كانت فى الأوبرا الدرامية « تخدم » التعبير أمست فى الأوبرا الملحمية « توصله » فقط ، وكانت « تقوى » النص فأصبحت « تفسره » فقط ، وكانت « تصويرية » فأصبحت « تتخذ موقفاً » إلى غير ذلك من خصائص تعرفنا عليها فى العرض الملحمى عند بريخت — كما أوضحها الدكتور أمين العيوطى فى دراسة له بهذا العنوان — وقد تعرفنا عليها فى مسرح كاتب ياسين كأوضح ماتكون فى ملهاته الشعبية .

وتبدأ « الأسلاف يتميزون غضباً » حيث تنتهى « الجثة المحاصرة » على وجه التقريب ، وتصبح الملهاة الشعبية الساخرة وسيطاً بينهما ، يحمل فى تضاعيفه أحداث « الجثة المحاصرة » ويقوم بتوصيلها فيما يشبه الهمس إلى « الأسلاف » . وحين أذكر الأحداث لأقصد بها الخطوط الخارجية للزمان والمكان ، وإنما أستهدف ذلك المناخ الملحمى الذى أنجب لنا بطلا شعبياً صميماً هو « الأخضر » من صلب الأرض التى تمور بالثورة ، ومن صلب التاريخ الذى

أنجب « المرأة المتوحشة » ، وبهما معاً - ومن خلأهما - يولد « العقاب » طائر الموت ورسول الأسلاف . ذلك هو المحور الذى تدور من حوله الأحداث الجديدة منذ أن يهرب حسن ومصطفى من أسوار السجن الذى دخله عشرات المرات من قبل إلى أن يتنكرا فى ثياب الضباط الفرنسيين ليستدرجا « طهار » - قاتل الأخضر والإقطاعى الجزائرى المعتمد على أسياده الأجانب - ثم يصصره مصطفى برصاصة حتى يجف دم الأخضر بعد أن يتعرفا منه على وادى المرأة المتوحشة الذى تعيش فيه « نجمة » شريفة بعد أن مات الأخضر ، وحيدة مع « العقاب » الذى تلبس روحه . ولعلنا نذكر نهاية « الجثة المحاصرة » إذ تسلق « على » بن الأخضر ونجمة شجرة البرتقال المرة وأخذ يقطف من ثمارها ليصوبها فى نبلته على الجمهور وأمه تحذره من هذا البرتقال المر . لو تذكرنا هذه الخاتمة وعدنا إلى فاتحة الأسلاف نرى نجمة لا تزال عند شجرة البرتقال ذات الثمار المرة ، وفى حوار مع الكورس تحدد لنا الدور الذى يلعبه العقاب « حيثما يحوم فإن عظام الموتى تكون قريبة .. وحيثما توجد عظام الموتى ، توجد الأسلحة » . ويحدد العقاب بدوره الدور الذى يلعبانه معاً « زهرة وجذر لا يفرقان ، اثنان عنيدان .. إني أستيقظ معها ، وكل منا يقضى ليلته فى أحلام الآخر » . وبصورة عامة يعترف العقاب بأنه طائر الموت ورسول الأسلاف ، وبصورة عامة كذلك تعترف نجمة أنه الأخضر وقد عاد من وطن الأموات رسولا من الجدد القديم قبلوت يحفز الأحفاد على مواصلة النضال والتأثر للأجداد من الآباء الذين استسلموا يوما وباعوا الدم بالماء . والعلاقة بين العقاب والمرأة المتوحشة هى نفس العلاقة بين الأخضر ونجمة حتى ليقول العقاب بالحرف الرامز « مهما حاولت أن أطير فإن ظلى مازال موعلا فى دم المرأة المتوحشة ، وأشعر بأنى نشوان .. كما لو لم أنتش فى حياتى » . وليس الدور الذى تلعبه المرأة المتوحشة إلا ذلك الدور الذى كان ينبغى على الأخضر أن يتمه لولا أن شاء كاتب ياسين أن يتحول به من بطل تقليدى إلى بطل شعبى يمزج الأسطورة بالمأساة فى موكب واحد تبين عنه كلمات نجمة « أسلحتنا ساذجة وخفيفة شأنها شأن الشعب الذى يهرول بعد

أن مسته النبوة .. نعم سنغسل الهزيمة القديمة .. وأرضنا وقد عادت إليها الطفولة ،
 فإن حميتها القديمة ستتقد في كل أرجاء البلاد » . ويلتقط كورس الفتيات هذه
 النعمة المناضلة ليردد وراءها : عليكم أن تدريبونا على استطلاع طريقنا بين
 النجوم ، في أشواك الغابة حيث تكتمل ألوان الصيف الحمرء . وأخيراً — كما
 يقولون — قذف عمالقة الغابة بالحصاد الكاذب في النار ، ونستمع إلى صوت
 يهمس بين الحين والحين « إنها الحرب » .

ويرتدى حسن ومصطفى القناع من جديد ، ويذكر مصطفى أن البعض
 ممن لا يكفون عن الثرثرة يقولون إن الحرب انتهت ، ولكن حسن يؤكد أن الشعب
 يعرف أن حرباً مثل هذه لن تنتهي يوماً . ويتبلور الموقف شيئاً فشيئاً ويقول مصطفى
 « في هذه الصحراء حيث لا نملك شيئاً ولا يحمينا شيء ، حيث لا تصلح أساليب
 قتالنا إذ لا مفر من الاشتباك في أرض منبسطة مكشوفة ومن أن يواجه جيش
 جيشاً آخر ، في وضوح النهار ، في هذه الصحراء حيث نشعر أننا لا شيء ، هذه
 الصحراء التي لم تحتفظ بآثار أية إمبراطورية ، لا تستطيع أية دولة أن تفرعنا
 أو أن تفسدنا .. إن من عانى مما تصفعنا به الشمس من قنابل ساعة الظهيرة
 لا يخشى هجوم البعوض » . والأخبار تقول إن بعض البدو شاهدوا عند الحدود
 الغربية امرأة في خمار أسود في صحبة أخريات كن يتبعن قافلة . ويجزع
 حسن ومصطفى مما حدث للمناضل عبد القادر إذ وقع فريسة الخيانة وسلم للعدو
 على الحدود ، ويسرع الاثنان في طريقهما حتى يصلا مشارف المكان . وفي
 جنح الظلام يقتل حسن الجندى المرافق للقافلة ويسفران عن وجهيهما فتصبح
 نجمة والعقاب يضرب جناحيه بغضب « الأخضر .. الأخضر .. انتشلي ، انتشلي .
 لا أريد أن أقع تحت سيطرة السلطان الذي خان جده .. جدنا .. نعم ، تذكر
 عبد القادر وكيف خانته في العام السابع عشر من أعوام كفاحه .. السلطان الذي
 أثارت انتصاراته غيرته ، نعم ، السلطان السابق الذي يرسل اليوم خليفته كلابه
 في أعقابنا . إنه يستغل حدادنا كما يستغل الحرب ليساوم في ثمن صحرائنا
 نظير تراب جثثنا ، هذا بعد أن سلم للشرطة أصابع يدينا الخمسة ، نعم زعمائنا

الخمسة الذين تسبب في أسرهم ، نعم أتذكر الأخضر ؟ » . وهما معاً يذكران الأخضر ، بقلب واحد يحتم عليهما - بعد انفردهما بنجمة - الاختيار الهائل : أحدهما للموت والآخر للحياة ، أحدهما للعقاب والآخر لنجمة . ويتبادل الصديقان « نظرة صاعقة » لكليهما يوقنان بعدها أنه لا بد من أن يموت أحدهما ويطلقان الرصاص في وقت واحد فيموت حسن . ولا يجد الكورس أفضل من تشبيه كل حرب بحرب اليونان من أجل هيلانه حتى لتصبح الحرب هي أقرب طريق بين الحب والموت . ويرتدى الكورس ثياب الأسلاف لينصح الأحفاد أن يأخذوا أماكنهم في مراكب الموت ويلحقوا بأسطول الأسلاف الذى لا يقهر والذى أوشك أن ينتصر على الزمان والمكان . وتوجه رئيسة الكورس أنظارنا إلى مصطفى حيث لا يستطيع أن يقامر بمصير المرأة التى يحبها ولا يستطيع أن يتخلى عنها ولا يستطيع أن يوقظها أو ينقذها من العقاب ولا أن يحميها من المهاجمين « ولا يقرر القتل » وهو يقول فى صوت أذبلته المأساة « أيتها المرأة المتوحشة ، إن إراقة هذا القدر القليل من دمائك إنما هو الجريمة الوحيدة التى أرانى محروماً منها » . ويقبل صوت رئيسة الكورس كالصدى اليتيم والموجع فى آن « الويل للقاتح فى كل فتح من فتوحاته . فالمرأة التى لا تقهر حدادها لا ينتهى » . وهنا - يقول كاتب ياسين - تحتل الأسطورة مكان الصدارة بالنسبة للتاريخ ، فهذا جوهرى حل عقدة المأساة حيث تظهر الأسطورة أكثر صدقاً وأكثر وضوحاً من التاريخ « هذا يشكل انتقام الكلمة القديمة وانتقام الشعر فى المسرحية على المسرح » . ونحن نشعر مع الكورس أن نجمة قد أمست فريسة تخلفت قليلاً عن موعد افتراسها ولكنها لن تفلت بأية حال . والكورس ينبه إلى أن أكثر من حيوان كاسر فى انتظارها فهو يبكيها مقدماً « لقد نهبك حب الرجال الذين كانوا يحملونك على مناكبهم أثناء القتال والذين لن تقدم أيديهم على إنهاضك من سقوطك » . والعقاب يخط دائرة الانتقام ، وتتوسل رئيسة الكورس إلى زميلاتها أن يهربن ، ويتلاحم المنقار الرهيب مع الخنجر فى يد الرجل المقنع ، ثم يعاود الطائر تحليقه ونتائج المعركة فى منقاره تقطر دماً « لقد فقد الرجل المقنع حتى وجهه » . وتتوالى أصدااء الحرب فيما يصل

آذاننا من صوت الرصاص القادم تحت جناح الظلام ، والجنود يسددون بنادقهم على أفراد الكورس ، ومصطفى يتحسس طريقه - وقد فقد بصره وتلطخ قناعه بالدم - نحو المرأة المتوحشة التي يركلها الجنود ليتأكدوا من أنها فارقت الحياة . ولا يمس مصطفى جثتها لأنه يتهاوى فاقد الرشد ، ويظهر العقاب من جديد تاركًا الجثتين في ظلام تام ، ولكن الكورس يردد « كلا ، لن يموت . ه إنه من أولئك الذين يقضون أزهى سنوات حياتهم في السجن ، أو في مستشفى المجاذيب . . إنها ليست المرة الأولى » ثم يختتم الدراما الملحمية بهذا الوعد القادر « كلا . . لم يحن الوقت لأن نموت ، ليس هذه المرة . . لقد ماتت المرأة المتوحشة ولكن الحرب اتخذت شخصيتها ، والحرب في حاجة إلينا » . وتؤمن رئيسة الكورس على هذا الختام الواعد بقولها إن الأسلاف راضون ، ومنذ أن توصلنا إلى حل رموز رسالتهم وإلى إذابة أغلالهم وإلى أن نحيا حلمهم وأن نسهر على رقادهم ، لم يعد في وسع الأشباح أن ترفع جبينها من جديد ، « ذلك أن الأسلاف راضون » كما يكرر الكورس للمرة الأخيرة .

ولعلنا نلاحظ من الوهلة الأولى في هذا الجزء الأخير من ثلاثية كاتب ياسين أنه يركز على استخدام الكورس استخداما « شاملا » إن جاز التعبير ، فهو ليس مجرد ديكور سلبى يزين الأحداث ويمنع جوها مناخاً خاصاً ، وإنما هو أحيانا يقوم بدور الرواية التقليدى في الملاحم الشعبية ، وأحيانا أخرى يعلق على ما يدور فوق خشبة المسرح نيابة عن المؤلف أو عن الجمهور أو عن القدر المجهول كما هو الحال في المسرح اليونانى ، وأخيراً فإنه بتمثيله عدة أدوار كدور الأسلاف أو دور المناضلين أو دور الجنود إنما يشارك مشاركة إيجابية في « تجسيم » العمل الفنى بنفس القدر من المشاركة في « تجريده » سواء بالتعليق أو بالرواية ، هذا « الشمول » في استخدام الكورس تجريداً وتجيماً يحقق أول ما يحقق تلك السمة البارزة في مسرح كاتب ياسين وأعنى بها الطابع الملحمى الخاص الذى يأخذ الكثير من بريخت ، ولكنه يعطى الكثير أيضاً ، يعطى البطولة الشعبية في المسرحية لحظات مفعمة بالحضور الحى الخلاق ،

أى أنه يعطيها أبعادها الحقيقية الكامنة في تلك العلاقة الغريبة بين المرأة المتوحشة والعُقَاب . . فالبطولة الشعبية «حاضرة» بالرغم من غياب البطل الشعبي : الأخضر، بل ربما يذهب الفنان إلى ما هو أبعد ليقول إن البطولة « تحضر » بغياب البطل . ولقد سبق أن قلنا عن نجمة — المرأة المتوحشة — إن « لها من الجزائر الجديدة نصيب ، ولها من الجزائر القديمة نصيب ولها من فرنسا نصيب . . وقد تفاعلت هذه الأنصبة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها فأثمرت هذه الثورة التي كشفت حتمًا الحجاب عن وجهها، ولكنها لم تنس قط أصلها ومنبتها». وإذا كانت نجمة قد باحت بسرها ، أى بسر العقاب المزدوج الدلالة حيث إنه طائر الموت من ناحية ، ورسول الأسلاف من ناحية أخرى . . فإن هذا البوح يقتلها هي الأخرى، يقتلها بيد أقرب المقربين وأصدق الأصدقاء . ولكن قتلها لا يعنى موتها ، كما أن قتل الأخضر لا يعنى موته . . وإنما هي إحدى صور « الفداء » التي لم تتخلص منها أساطير الشرق القديمة والحديثة . وبالرغم من العلاقة الحميمة بين مسرح كاتب ياسين والمسرح الغربى ، إلا أن عودته إلى هذه الشعائر البدائية والطقوس الموغلة في القدم، هي عودة إلى جوهر المقاومة في هذا الجزء من العالم : الفناء هو الطريق الوحيد إلى البقاء والحياة الأبدية ، وهو دائماً فداء فردى وإن امتزجت الفدية بروح الجماعة . هكذا يحوم طائر الموت فوق ضحاياها من « الأفراد » مذكراً بأن أجنحته العريضة السوداء التي تمتص رحيق الحياة من قلوبهم هي السبيل اليتيم أمام « بقاء الذات والآخرين » ولذلك كان طائر الموت رسولاً من الأسلاف في نفس الوقت ، أى رسولاً من قبل الجماعة — ولو أنها ميتة — إلا أنها حية نابضة في صفوف الكورس من الرجال والنساء . ولذلك أيضاً كان الأخضر « بطلاً شعبياً » لابطلاً فردياً ، أى بطلاً ملحيمياً ، لا بطلاً تراجمدياً . هو بطل شعبي يناضل بالحياة عندما كان حياً ، وهو بطل شعبي يناضل بالموت بعد انتقاله إلى وطن الأسلاف . والموت متجسداً في شخصية « العقاب » إنما يقوم بهذا الدور المعقد والمرعب في آن : هو يقوم بما كان على الأخضر أن يقوم به في حياته ، فيقتل مصطفى « طهار » الذي طعن الأخضر

طعنة الموت ، ويجهز مصطفى على حسن غريمه في حب المرأة المتوحشة ، ولكن مصطفى والمرأة المتوحشة كليهما تقضى عليهما « الحرب » . وإذا كان مقتل طهار يشبه إلى حد كبير مقتل الضابط الفرنسي والد مارجريت من حيث إنهما التعبير الأمثل عن أعداء الثورة . . فإن مقتل الأخضر وحسن ومصطفى والمرأة المتوحشة يشبه إلى حد كبير مقتل عبد القادر الذي سلّم على الحدود ويشبه الزعماء الخمسة الذين تم أسرهم . مصرع الأولين هو مصرع الثورة المضادة ، ومصرع الآخرين هو تدشين الثورة بالدم ، أى ولادتها من جديد عبر « الفداء العظيم » الذى يكرس البطولة الشعبية للأخضر حياً وميتاً ، إنساناً وعُقاباً ، طائراً للموت ورسولاً للأسلاف ، وهى البطولة التى تحمل — على أكتاف الفرد — أعباء الجماعة ، كما تحمل على أكتاف الحاضر أعباء الماضى والمستقبل ، وهى التى حملت أولاً وأخيراً مهمة إنجاز مسرح ملحى حديث فوق أرض الجزائر . مسرح يعتمد على دعامتين هما الشخصية والموقف ، فالأخضر ليس « كائناً يتطور » وإنما هو « حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقاً ولكن من داخلها . وانتصار الثورة الجزائرية ليس تنويجاً لمسار الكائنات والأشياء وإنما هو « زاوية من زوايا الرؤية » التى يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية . والأخضر يقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، بين المرأة المتوحشة والعُقاب ، بين الأسلاف الموتى والمناضلين الأحياء ، فهو ليس كائناً واقعياً محضاً ولا كائناً خرافياً محضاً وإنما هو « مركّب » جديد من الواقع والخرافة . والجزائر ليست مساحة من المكان وثورتها ليست مسافة من الزمان ، وإنما هى ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية فى نفس الوقت . والأخضر — كحالة من حالات الوجود — يتميز عن انتصار الثورة كزاوية من زوايا الرؤية يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية . . ولكن الأخضر فى تمايزه عن الثورة ليس منفصلاً عنها مطلقاً ، إن « الأخضر فى الثورة » هو عماد التطبيق المالحى الخلاق فى مسرحية كاتب ياسين ، وهو الإضافة العظيمة إلى النظرية البريختية وإن تمثل جوهرها الأعمق .

يختلف الأمر بالنسبة لنجيب سرور اختلافاً عميقاً ، لأن ارتباط كاتب ياسين بالتراث الفرنسى ارتباطاً مباشراً يختلف عن ارتباط الكاتب المصرى بالأرض المحلية فى المقام الأول ، وبالتراث الإنسانى ارتباطات غير مباشرة . ومن هنا أقول إن إضافة نجيب سرور الحقيقية تم فى المستوى المحلى ، بتأصيل المسرح المصرى من ناحية ، وانفتاحه على العالم من الناحية الأخرى . وهى بالتالى إضافة محلية لا ترتقى حقاً إلى مستوى الإضافة الجزائرية ولكنها تسهم بدور جدى وفعال فى تطوير المسرح المصرى .

وأولى المنجزات التى حققها نجيب سرور فى « ياسين وبهية » و « آه ياليل يا قمر » على التوالى ، أنه طوَّع الشعر الحديث تطويعاً روائياً ومسرحياً شارك فى إنقاذه من الجحود والبوار . ولا شك أن المحاولات المسرحية فى إطار الشعر الحديث قد سبقت تجربة نجيب سرور ، ولكن هذا الشاعر المسرحى استطاع أن يحقق نجاحاً فى التثام الجراح التى أصابت المسرح الشعرى بأضرار بالغة فى بنائه المزدوج . . ذلك أنه كثيراً ما تلاشى الوجه الدرامى للمسرحية الشعرية تحت سطوة المساحيق الغنائية التى تفتت الهيكل العام إلى مجموعة من القصائد المتناثرة لا يضمها سوى المحيط الواهى من الزمان أو المكان أو الموضوع . أما تجربة نجيب سرور فقد تلافت إلى حد كبير هذا المأزق ، لأن صاحبها أراد منذ البداية أن يكتب مسرحاً خامته الشعر ، وليس العكس . وثانى المنجزات التى حققتها « ياسين وبهية » و « آه ياليل يا قمر » أن شاعرنا المسرحى قد استلهم التراث المصرى استلهاماً جديداً ، لا يعتمد على « إعادة الصياغة » كمنهج تعبيرى يستوحى الفولكلور ولا يتجاوزه ، وإنما يعتمد على « إعادة الخلق » كمنهج يستوحى الفولكلور حقاً ولكنه يتجاوزه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . وثالث المنجزات التى أحرزها نجيب سرور لمصلحة المسرح المصرى ، هو هذه اللغة التى نجح فى تسويدها على المسرح النثرى ألفريد فرج ، أما صاحب « ياسين وبهية » و « آه ياليل يا قمر » فقد صاغ منها لغة شعرية جديدة قادرة على تمثيل التعارض بين الشخصية وقناعها المسرحى ، وقادرة كذلك على امتصاص التناقض بين الشعر والمسرح .

ولا سبيل إلى اعتبار « ياسين وبهية » رواية شعرية كما دعاها المؤلف ، كما لا سبيل إلى اعتبار « آه ياليل يا قمر » مأساة شعرية كما جاء على الغلاف . بل لا سبيل في النهاية إلى تقييم أىٍّ منهما على انفراد ، فالحق أنهما عمل واحد . أراه يمثل الخطوة الأولى الجادة في بناء مسرح ملحمى مصرى . على ذلك تصبح « ياسين وبهية » - رغم طولها - مجرد برولوج إلى « آه ياليل يا قمر » . . . وتصبح لغتها الشعرية الفصيحة . واعتمادها المطلق على الراوى ، أمراً مبرراً وبالغ الأهمية في التمهيد للحلقة الرئيسية التي تلتها . . . وهي الحلقة التي تستبدل الراوى بالكورس والشخصيات المسرحية والحدث ، وهي أيضاً الحلقة التي تسيطر عليها العامية المصرية في قالبها الشعرى الحديث . أى أننى في هذا البحث أتناول عملاً « واحداً » من فقرتين : الأولى هي قصة ياسين ، والأخرى هي قصة أمين ، وهما معاً يشكلان أزمة واحدة ذات وجهين ، الوجه الاجتماعى للثورة ، والوجه الوطنى . . . كما أراد نجيب سرور أن يربط التاريخ النضالى للشعب . وهي في ظنى أولى الأخطاء الفكرية التي أدت في تسلسلها المنطقي إلى بعض الأخطاء الفنية . وإذا كان اختيار الفلاح وجهاً اجتماعياً للثورة يعد اختياراً موضوعياً فقد كان اختياره للعامل وجهاً وطنياً للثورة أقل موضوعية . وأبعد النماذج لتمثيل الفكرة الفنية .

وقد أخذ النقاد على « ياسين وبهية » عند صدورهما في كتاب ، أنها تبعد كثيراً عن الموال الشعبى الشهير في الصعيد المصرى . . . ويخيل إلى أن المسافة بين الموال المتداول والحكاية التي سردها الشاعر المسرحى ، هي « الإضافة » التي تحسب له لاعليه . فلقد نسج نجيب سرور بصير أيوب تارة ، وصبر بنيلوب تارة أخرى هذا النسيج الجديد للموال الشعبى ، فأخذ على عاتقه منذ البداية أن يتخلى في الكثير عن البناء الخارجى للموال ، وأن يدخل في صميمه ، يستلهم روحه في إعادة بنائه .

هذه الروح هي التي دفعت الفنان لاختيار البيئة المصرية في بهوت إحدى قلاع الثورة على الإقطاع في ريفنا . وهذه الروح هي التي أملت عليه اختيار

ياسين من بين جميع الرجال في بهوت ليكون علما على هذه الحكاية الدامية التي جرت أحداثها ذات يوم أسود من أيام نضالنا ، ولكن ياسين - وهو رجل كبقية الرجال - لم يخرج على إطار الصورة الشاملة للقرية المكافحة ، بل كان ابناً عادياً من بنيتها يفسح الشاعر لأزمته موقع البطولة من خشبة المسرح لارتباطه في الموروث الشعبي بقصة حبه لابنة عمه بهية . . وبهية فيما يحاول الفنان الحديث هي مصر في انتصارها وانكسارها ، في أفراحها وأحزانها . والزواج من بهية هو الامتحان الذي يعانيه الفقر والكدر في جيب ياسين وجسده ، في يقظته ومناحه . وتنتهي اللوحة الأولى بهذا التعريف السريع لياسين وبهية ، ذلك الصبور كالجمل ، وتلك العاشقة للأمل . وتكاد هذه اللوحة أن تشمل على أهم السمات الفنية لبقية اللوحات ، فالراوي هو الشخصية الرئيسية ، وبالتالي فنطق الحكاية هو المنطق الرئيسي . ولكن الراوي يتوارى حيناً لياسين وأحياناً لبهية ، حيناً لعمه ، وأحياناً للقدر . والمزاوجة بين الفصحى والعامية تتم من خلال السرد التقليدي للراوي ، والحوار الذي يتخلله لبقية الشخصيات . . حينئذ تتحول اللغة إلى صياغة فصيحة للعامة . والتضمين هو صورة أخرى للربط بين اللغتين وبين المستويين ، وبين الزمان والمكان ، فالأمثلة الشعبية والأغنيات الفولكلورية ترد بكاملها بين أقواس . ويتقيد الشاعر بالتفعيلة الواحدة وأوزانها في الشعر الفصيح ، ويتحرر منها أحياناً لحساب الشاعر المجهول ، وكثيراً ما يكسر هذه الأوزان وتلك ليقترب من النثر أو لاكتشاف وزن جديد ، الأمر الذي لم يصل إليه على الإطلاق .

وتدور الجوزة بين الراوي والفلاحين يصورون بهوت بنقيضها : الفلاحون والباشا ، وهي الصورة التي سبق أن تعرفنا عليها في الأدب الروائي وبخاصة في قصة عبد الرحمن الشرقاوي « الأرض » . . وإذا كان الرى هو محور العمل الفني في هذه الرواية الرائدة ، فإن « بهية » وما ترمز إليه هي محور العمل الفني في « ياسين وبهية » . والمحور الفني في كلا العملين هو همزة الوصل بين القضية العامة والقضية الخاصة . وإذا كانت مشكلة الرى في « الأرض » من المشكلات العامة المباشرة ،

فإن مشكلة بهية من المشكلات الخاصة غير المباشرة . وغالباً ما يقسم هذا المحور العمل الفني إلى نوع من الاستقطاب الفكرى ، فالفلاحون إلى جانب ياسين وبهية أو أن العكس هو الصحيح ، فياسين وبهية إلى جانب الفلاحين ضد الباشا الإقطاعى بكل مايمثله من رموز خاصة وعامة ، أو على وجه أدق ، الرموز المزدوجة .

« غابت الشمس ونامت ظلمة القبر على كل البيوت

هكذا تبدو الليالى فى بهوت

بسواد الكحل مالم ينقذ الناس القمر !

من رأى فى الليل عفريتاً بآلاف العيون

كلها تقدح كالزند شرر ؟ !

هكذا القصر الكبير

كان يبدو من بعيد !

الثرىات شמוש فى النوافذ ،

والمصابيح على السور نجوم

غير أن الضوء لا يدخل منها فى بهوت . .

للحوارى والأزقة ،

والكهوف »

ومن أبلغ أدوات التعبير التى أجاد نجيب سرور استخدامها أداة الحلم ، وهو بالطبع يختلف عن الحلم المونولوجى ، أى الحلم بضمير المتكلم على حافة اللاشعور . ذلك أن الحلم فى « ياسين وبهية » هو الحلم المروى وإن روته بهية بنفسها ، وهو أقرب إلى حلم اليقظة فى حالة الوعي . وكان أول أحلامها التى روتها لأمها أنها كانت تركب مركباً فى بحر لا يبدو له شاطئ ، والمراكبى هو ابن عمها ياسين ، يرتدى شالا أحمر وقد حطت فوق رأسه حمامة بيضاء . ، ولكن ما أن بدا الشاطئ على البعد حتى هبت رياح مسعورة قلبت المركب وبهية تغالب الموج بصراخها المتواصل ، بينما ياسين يعضى فوق الموج سعيداً . ولا يقتصر

استخدام الفنان للحلم للتنبؤ بما سيكون ، وإلا لتحولت بقية اللوحات إلى أدوات تنفيذية لا أكثر تصيينا بالإرهاق والملل . وإنما يتجاوز الحلم في هذه المقدمة الشعرية الطويلة مهام النبوءة إلى ترسيخ فكرة « القدر » في الحياة اليومية للفلاح المصرى ، والمواقف التفصيلية إزاء هذه القوى المجهولة التى تتعارض وتتقاطع ، تتناقض وتتلاقى إلى أن يتجسد القدر كفكرة ميتافيزيقية مجردة فى القدر الاجتماعى كفكرة واقعية مجسدة . ولقد فسرت الأم حلم ابنتها على نحو متفائل ، كما فسرت ضاربة الودع نفس الحلم على نحو أكثر تفاؤلا ، وبهية وحدها هى التى أحس قلبها بانقباض مخيف ، أما ياسين فقد أطلق ضحكة ساخرة من هذا الحلم ومن كل حلم .

ومن أهم أدوات التعبير التى أجاد نجيب سرور استخدامها الفلاش باك السينمائى ، فهو لا يروى القصة من البداية مروراً بالوسط إلى النهاية .. وإنما هو يربط بين حادث عابر أو ذكرى طارئة وبين السياق الأصيل للحكاية بأن يفتت هذا السياق إلى مجموعة من الملاحظات غير المنتظمة حقاً ، ولكنها تجرى فى تدفق نحو مصير محتوم مهما تفرع عن النهر هذا الجدول أوداك ، ومهما تشابكت الروافد وتفرعت بين المنبع والمصب . هكذا لانعرف كيف تعرف ياسين على بهية إلا قرب نهاية اللوحة الثالثة ، كما لاندري عن قصة أبيه شيئاً إلا فى المنتصف تقريباً . وهكذا يتقدم بنا الزمن لحظة ويعود بنا لحظات ، لا بالمعنى السيكلوجى الذى عرفته الرواية الحديثة فى الغرب ولا بالمعنى السينمائى البحت . . وإنما لترسيخ فكرة « الزمن » المرادف الآخر لفكرة القدر . وهو تارة الزمن الميتافيزيقى الذى لا يخضع لتصوير « التابع » ، وتارة أخرى هو الانعكاس الاجتماعى للزمن الذى يكاد لا يغير شيئاً من طبيعة هذه الفئة من البشر وكأن البؤس والتعاسة جزء لا ينفصل من هذه الطبيعة . وبالتالي كان اليأس هو المقدمة الحقيقية للمأساة فى حياة ياسين وبهية .

ومن أهم أدوات التعبير كذلك التى أجاد نجيب سرور استخدامها ، المزوجة بين الخاص والعام فى حياة هذه القرية الشقية وأحزان الشخصيات التى

اختارها الفنان لحكايته ، فهو يخصص كثيراً من المشاهد عن بهوت بأسرها بفلاحيتها وأرضها وتاريخها ، ثم يخصص مشاهد أخرى عن ياسين وبهية . ولكنه يلضم بين المشاهد بخيط سحري لا يرى ، يجعل منها مشهداً واحداً في ضفيرة واحدة . . بحيث تصبح قضية ياسين هي قضية كل إنسان في هذا الزمان وهذا المكان ، كما تصبح مشكلة بهية هي مشكلة كل فتاة في هذه القرية . ياسين مثلاً هو صورة جديدة - مكرورة ولكنها جديدة - لصديقه أدهم وصديقه إبراهيم اللذين أحبهما « بعد بهية » حباً كالعبادة . ولم يكن هذا الحب إلا مشاركة في البأس واليأس . وكذلك بهية التي طلب رب القصر المرصع بالمرايا أن تنضم إلى « القطيع » ليست إلا ككل بنت من بنات بهوت ، تذهب إلى « هناك » لطيفة وخفيفة ، وتعود ثقيلة « مثل قرية » .

ولم تبدأ متاعب ياسين منذ أن رأى الوجوه من حوله وقد تجمعت فجأة ، وإنما تبدأ هذه المتاعب من قبل أن يولد ، وترافقه طيلة العمر ، وتبقى من بعد أن يموت . هذه المتاعب التي عني نجيب سرور بتجسيدها في « ياسين وبهية » هي ذلك الاستقطاب المرتين بين حياة رغدة تحياها قلة من الباشوات في ريف مصر ، وبين تعاسة وجوع وعري الغالبية الساحقة من الجموع المهدودة ليل نهار . هذا الانشطار الحاد بين حياتين هو الذي أقام جداراً عالياً بين ياسين وأحلامه . وكم من مرة حلاله في أويقات الحب اللذيذة تحت ظل النخلتين والقطار يمر بالعاشقين يقول كلاماً يتفق مع هواجس القلوب . . كم حلاله أن يفكر في « الهرب » من بهوت ، ولكن كيف . . والمواسم تتابع في إثرب بعضها البعض . دون جدوى ؟ دون أن يقدر هو على تحویش المهرودون أن يقدر عمه على تجهيز البنت ! وظلت « أحلام » ياسين معلقة في حالة تأجيل مستمر ، إلى أن نطق القدر الاجتماعي بالحكم ممثلاً في طلب الباشا لبهية أن تنضم إلى قطيع خدمه من بغايا وعاهرات . حينئذ توقفت الأحلام عن التحقيق وانقلب الواقع وحشاً مفترساً يلتقي نظرة « كالرصاصة » على قصر الباشا بثرياته وشموسه . ولم تكن أحلام ياسين بمعزل عن أحلام القرية كلها ، حتى جاء اليوم المقدور في حساب

الزمان — الذى لم يكف عن التراكم لحظة واحدة وإن بدا صامتا لا يتحرك — وأقبلت معه كلاب الحراسة إلى حقول الفلاحين لتنهب وتنهب ، وإذا بفأس تنتصب تتلوها فتوس ، غابة من الحقد تزحف ، تقابلها على الجهة الأخرى غابة من الظلم . وانتصرت يومها البنادق الشريرة على الفتوس المظلومة ، انتصرت كلاب الحراسة على الفلاحين . . وكانت الخسائر هذه المجموعة الهائلة من الجثث وتلك البرك من الدماء ، ربما نحن نميز منها جثة ياسين والدماء التى افترشت شاله الأبيض ، ولكن هذا التمييز الذى فصل إليه برفقة بهية وشعر نجيب سرور ليس تمييزاً لبطولة فرد من الأفراد ، فالبطولة فى «ياسين وبهية» معقودة للقوية المصرية المناضلة . . وإنما نحن نستطيع أن نميز جثة ياسين وشاله الأحمر — وقد تحقق حلم بهية على نحو مختلف أشد الاختلاف عن تفسير أمها له وتفسير ضاربة الودع ويكاد يقترب من الضحكة التى أطلقها ياسين ساخراً ربما حين سماعه ، فهو قد تعود على أن يكون الواقع عكس الحلم — نميز جثته وشاله إذن لأن ياسين يعبر عن أحد وجوه البطولة لا عن البطولة نفسها ، يعبر عن جانب «الأزمة» التى تكاملت فيها قضيته الخاصة مع قضية بهوت . وهى الأزمة التى تمثلت له فى أحد أحلامه ، وقد شبَّ فى بهوت حريق هائل أتى على كل ما يملكه الباشا ، وما هو يمتطى صاحب القصر كأي حمار مطيع ولقد شب الحريق حقاً فاشتعلت الثورة فى بهوت ، ولكن الواقع ينتهى بعكس ما انتهى إليه الحلم فيسقط ياسين وغيره من الرجال فى برك من دماء .

غير أننا لا ينبغي أن ننسى بهية ، فهى بموت أحلامها لاتموت ، لأن بكرة المقاومة قد تخدم ولكنها لاتموت . والمقاومة فى شخصية بهية أن تغالب القهر وتقف على قدميها ، أن تصمد فى وجه أعتى العتاة ولو بالصبر ، حتى لا تصبح دماء ياسين وغيره من الرجال دماء بلا ثمن . ذلك أن بهية تضمر فى تكوينها ذلك الرمز الشامل لبهوت كلها ، بل ولصبر كلها . هى ذلك الامتداد اللاشعورى من جانب الفنان ، لسنية فى «عود الروح» وحميده فى «زقاق المدق» :

« هي تدرى أننا حين نموت
لا نعود . .
لم يعد يوماً من الموت أحد . .
لبهوت . .
رغم هذا فالبدور
ليس تفنى .. حين تدفن
ربما الإنسان أيضاً . . ليس يفنى
حين يدفن . .
ولهذا قد يعود . .
هو ياسين لها
ذات يوم !
ذات يوم ! »

فليس ياسين بالنسبة لها — ولنا — إلا ذلك المعبود في رواية توفيق الحكيم،
وعباس في رواية نجيب محفوظ ، ذلك المناضل الذي لا يرى في « عودة الروح »
ويلقى مصرعه في « زقاق المدق » . . تختلف المواقع والأحجام والرمز واحد ،
رمز المقاومة الخفية والمعلنة ، الجزئية والشاملة ، الخاصة والعامة . . بلورها مؤلف
« ياسين وبهية » في تلك الأزمة اللاهبة للبطولة .

وليس من شك في أن هذه « المقدمة » التي دعاها نجيب سرور « ياسين
وبهية » تمهيداً لمسرحية « آه يا ليل يا قمه » هي من الناحية الفكرية في غير موقعها . .
فالحق أنه بالرغم من أن النضال ضد الإقطاع في مصر قد واكب النضال ضد
الاستعمار إلا أن العمل الفني يتخذ صيغة التعميم وهو في طريقه إلى التاريخ .
لذلك كان الأوفق من الزاويتين الفكرية والفنية أن يبدأ الفنان بالنضال « الوطني »
ضد الاستعمار — الذي يتشابهك بغير شك مع النضال الاجتماعي ضد الإقطاع —
ثم يتلوّه بالنضال الثوري من أجل مجتمع عادل ، يتشابهك بدوره مع النضال
ضد الاستعمار . . ولكن الصورة حينئذ تبدو أقرب إلى المنطق الفني والتاريخي
معاً . فالصورة « الوطنية » لاتخلو من ظلال (اجتماعية) والصورة الاجتماعية

لا تخلو من ألوان وطنية .. . ولكن الأحداث في إطار التعميم أى في إطار الفن تقدم الصورة الوطنية ككل على الصورة الاجتماعية ككل دون إغفال للظلال الثانوية والألوان الفرعية . غير أن الفنان في اعتقادي ، كان يخطط لعمله الفني على أساس التقابل والتكامل بين القرية والمدينة ، بين العامل والفلاح ، بين الإقطاعي والمستعمر ، بين بهوت وبور سعيد . هذا التخطيط هو المنطق الذي يمكن اكتشافه وراء « ياسين وبهية » و « آه ياليل يا قمر » فياسين في بهوت يصبح أمين في بور سعيد ، وقصر الباشا يتحول إلى معسكرات الإنجليز ، وبهية تخلع عنها ثياب القرية وترتدي ثياب البندر . ولكن المأساة في نظر الكاتب ، هي ، بل إنه يقولها بشكل مباشر على لسان « أمين » أنه يلحظ علاقة القرية والنسب بين أشرار القرية وأشرار المدينة .. ذلك أن الخاتمة واحدة في كلا الحالين ؛ هناك يموت ياسين ، وهنا يدفن أمين . ولا ريب أن هذا المنطق يخطئ من الأساس في تلك التسوية الظالمة بين الإقطاع والاستعمار ، لا لأن الإقطاع « أفضل » فالمقارنة بين أشكال الظلم وفق منهج أخلاقي لا تؤدي إلى تقييم موضوعي سليم . وإنما يمكن القول بأن المعركة مع « الأجنبي » تختلف جوهرياً عن المعركة مع « المواطن » حتى ولو كان مواطناً ظالماً ربما يفوق الظلم الأجنبي . إنها « الهندسة الفنية » التي أغرت نجيب سرور بهذا المنطق الفكري الخاطئ . وبينما هو يصدق ؛ معنا إلى حد كبير في تصوير الظلم الإقطاعي لا يحرز نفس النجاح في تصوير الظلم الاستعماري . فنحن نلاحظ انعكاسات الشر المتربع على عرش الثريات والشموس ، ولكننا لا نلاحظ بنفس المقدار انعكاسات الشر الإنجليزي . وإنما تكاد تصبح القضية كلها هي أزمة الضمير التي انتابت أمين « بهروبه » من القرية — ذلك الحلم القديم الذي داعب ياسين يوماً — فإذا به يجد بور سعيد كبهوت تماماً ، وما الفرق بين الباشا والحواجا إلا ذلك الفرق اللغوي بين كلمة « كلب » وكلمة « دوج » .. وإذا كانت الجوزة في بهوت تؤدي دوراً يربح الأعصاب المكدودة من عناء الدوران حول الساقية كالثيران المعصوبة الأعين ، فإن زجاجة « السكوتش » المعتقد أنها تؤدي مثل هذا الدور ، وإنما هي في أحسن أحوالها تفصح عن أزمة أمين مع نفسه : هو الرجل الذي يشتغل في كامب إنجليزي ،

بينما مصر تضج بالهتاف « الجلاء التام أو الموت الزؤام » . فالحوزة في دوراتها المتتابعات تقول لنا لماذا ثار الفلاحون ، ولكن الكأس في حياة أمين — إذا أغضينا البصر قليلا عن أزمته الخاصة] — لا تقول لنا لماذا يثور المصريون .

والفصل الأول بكامله من « آه ياليل يا قمر » يكاد يقتصر على تبرير زواج بهية من أمين وسفرها إلى بورسعيد ، وكأن ياسين لم يمت ، بل إن الفنان يفصح عن هذا المعنى إفساحاً مباشراً حين يذكر أنه حين يثمر الزواج ولداً سوف تدعوه بهية باسم ياسين ، حتى القبرزارته قبل أن تودع بهوت . بل إن الكاتب يفاجئنا بهذا التصور عن موقف الأطراف المختلفة من زواج بهية بأمين ، هذا التصور القائل على لسان بهية « طيب يقولوا عني إيه الناس ؟ . . والله كانوا ياكلوا وشي » والقائل على لسان الأب « لويأخذها حلفتاني . . أبقى بادفن ابن أخويا مرتين » والقائل على لسان المجموعة تغني « لونسيتو ياسين تكونو بتقتلوه » . والحق أن هذا الفصل ينبض بأنات إنسانية صادقة وأصيلة كأن تتحول بهية رويداً عن الميت إلى الحي ، غير أنه لا يؤدي دوراً فنياً ذا بال ، وكان من الممكن للرواية أن تبدأ من الفصل الثاني وقد تزوجت بهية من أمين في برولوج قصير يتحاشى هذا التصور غير المعقول لغرام قديم وزواج جديد لم يشبه « الإثم » وهو الخطيئة التي يلحق بذويها العار في الريف المصري . ولكن نجيب سرور كان خاضعاً في هذه النقطة لحرفية — وقداسة! — الموال الشعبي مغفلاً أنه يصنع شيئاً جديداً كل الجدة . بل إنني أذهب إلى ما هو أبعد وأقول إن معنى الاستمرار في ملاحم البطولة والفداء لا تعني الإبقاء على الأسماء وإنما ماتدل عليه . لذلك كان من الممكن أن تبقى « ياسين وبهية » خلفية غنائية في « آه ياليل يا قمر » يرد ذكرها بين الحين والآخر بمختلف أدوات التعبير الموسيقي والراقص والتشكيلي . ولكن دون أن تسيطر ظلالهما على الصورة الجديدة للكفاح المصري في بورسعيد . حينئذ كان في استطاعة الكاتب أن يتخلى عن الارتباط الشكلي بمقدمة ووسط ونهاية للمقاومة المصرية ، كان بمقدوره أن يتحرر من « المواقع » الزمنية وامتداداتها . ولكنه أراد فيما يبدو أن يكتب « ثلاثية » ناسياً أن أهم إنجازاته الحقيقية أنه أراد

أن يكتب عملاً « ملحمياً » . ولا يحتاج البناء الملحمي في جميع الأحوال إلى هذا الرباط الشكلي بين مختلف مراحل المقاومة — كما هو الحال في كاتب ياسين — وإنما يحتاج في المقام الأول إلى هذه الوحدة الدينامية العميقة التي تربط الأوصال الممزقة بروح الأمة وكيانها .

ولقد كان من الأهمية البالغة ألاّ ينزاق الفنان وراء المغريات الجميلة حقاً في الفصل الأول ، وأن يتوسع عوضاً عن ذلك في تفصيل هذه الآيات التي يرددها أمين ق ب المنتصف بالفصل الثاني :

« صدقيني يا بهية

أحنا ما سبناش بهوت

وأحنا فيها

لسه فيها يا بهية

وأحنا حتى ف بور سعيد

الرصاصه هيه هيه

والزناد والبندقية

والصباغ

اللى داس فوق الزناد

هو هو

وكان الصوت ياربي

هو هو

بس دكها بربرى

دكها كان بيقول «ياكلبة»

واللى قدامى إنجليزى . .

بربرى بيقول «يادوج»

المسافة مش كبيرة

فيها قرابة . .

فيه نسب . . »

وكذلك الأبيات التي قالتها بهية: عن « الكنال » والأجداد الذين ماتوا وهم يحفروهم . . هذه وتلك « أبيات » قليلة لاتغنى عن الصورة الكاملة التي كان لابد لها وأن تحل مكان أزمة بهية مع كلام الناس ، وأزمة الأب مع روح أخيه ، وأزمة القرية مع دماء ياسين . . ذلك أن « آه ياليل يا قمر » في جوهرها هي ملحمة الصرع ضد الاستعمار البريطاني الذي بلغ ذروته في أوائل الخمسينات . وهي ذروة جدية بهذا البناء الملحمي ، ولكن دون أن توزع جهود المناضلين على الدهاليز الجانبية . ولقد كان خروج العمال من معسكرات الإنجليز بمثابة العمود الفقري اختاره نجيب سرور - في نهاية المسرحية - ذروة فنية للمقاومة . . بينما كان الأدق أن يحتل هذا المشهد الصورة بكاملها من البداية إلى النهاية . فهو المشهد الذي يبدأ بهجر العمال للمعسكرات ، وينتهي بعودتهم إليها ، للعمل بها وإنما لنسفها بمن فيها . وهو المشهد الذي يختفي فيه العمال عن بيوتهم أياماً وليال لا يدرى أهلهم بما يجري في الخفاء ، حتى يموت أحد زملاء أمين وينكشف السر منذ توقف عن شرب الخمر ، منذ توقفت أزمته عن أن تكون أزمة ضمير . والمشهد لا يختلف عن حريق بهوت ، إلا في خاتمته حيث لا يقل النار إلا النار ، فعندما تندلع النيران في القاهرة تنطفئ في بور سعيد . لقد أجاد المستعمر تصويب السهم التقليدي : ضرب الخناجر في الظهور . وكخاتمة « ياسين وبهية » حيث يموت ياسين بطلاً بين الأبطال لا بطلاً منفرداً بالبطولة ، يموت كذلك أمين وقد ذابت أزمته الخاصة بأزمة مجتمعه وأمسيا أزمة واحدة لاسبيل إلى فصم عراها .

وكما أن الفصل الأول يفقد أهميته الفنية لإنعدام العلاقة بين الصيغة الملحمية للبناء المسرحي ، فإن الفصل الثالث والأخير الذي ينقسم إلى دموع بهية وابتسامتها يفقد تبريره الفني لأنه لا يتصل أوثق بالاتصال وأعماقه بالخاتمة الملحمية للأحداث . فالدموع على أمين وحشته الملقاة إلى جانب عشرات الجثث ليست دموعاً عليه بقدر ما هي دموع على الحظ التعس لبهية ، وهي ليست ترحماً عليه بقدر ما هي استرحام للقدر العاتي الذي يجعل من « الموت » رقيقاً

لعواطف الإنسان في بلادنا ، حتى العواطف الجميلة المتفائلة . أما البسمات التي ازدان بها وجه بهية وهي ترى ذلك الحلم العجيب في خاتمة المسرحية ، حيث ترى ياسين وأمين وآخر لم تتبين ملامحه — ربما كان بطل الجزء الثالث — وهم يضاحكونها وينادونها .. أما هي في صحبة الشيخ الذي تمكنت معه أن تخطو فوق البحر والحريق والشوك ، فقد كان أهم ما يشغلها هو ذلك القمر المضيء بين أيديهم ، تمد يديها إليه لعلها تمسك به ، وهي تزغرد وترقص إلى أن تختنق زغاريدها بدموعها ورقصها بيأسها ، وتستيقظ من حلمها ولا تزال بجثة أمين مع غيرها في الفناء وقد حرمت الحكومة أصحاب الجثث من استلامها وفضلت أن تدفنهم بنفسها حتى لا تتحول الجنازة إلى مظاهرة .

والحق أننا إذا استبعدنا الفصل الأول والفصل الأخير يتبقى لنا أهم المشاهد في هذا البناء المالحى المركب . وهو المشهد الذي كان يجدر بالفنان أن يصل في نسجه إلى أغنى الرؤى ، لولا أن اختياره للشخصية الرئيسية — التي كان عليه أن يستخرجها من أرض بهوت وفق تخطيطه الذهني المسبق — لم يكن يرادف موضوعياً معنى المقاومة الوطنية في مصر حينذاك . فالفن — مرة أخرى — تعميم ، ولذلك كان النمط الصالح فكرياً وفنياً للصياغة هو أحد نماذج البرجوازية الوطنية .. بينما كان أمين أصلح ما يكون نمطاً للثورة الاجتماعية . ولا ريب أن خروج العمال من المعسكرات الإنجليزية وتخليبها ومشاركتهم للحركة الوطنية واقع لا ريب فيه ، بل إن المصلحة المباشرة للطبقة العاملة في التحرر الوطني تفوق أحياناً مصلحة البرجوازية . ولكن « الفدائي » المصري النموذج إبان ذلك الوقت كان المثقف الوطني الديمقراطي . وهو النموذج الذي يمتص في أعطافه أزمة البطولة وأزمة المقاومة أكثر وأعمق من امتصاص أمين لها ، بل إن الزجاجة « السكوتش صنع لندن » تعنى له — وللمسرحية أيضاً — ما لا يخطر على تكوين أمين في بساطته وبدائيته .

على أن ياسين فأمين هما وجهان لنقطة ابتداء واحدة نحو صياغة البطل الشعبي في المسرحية العربية . وهذا هو الإنجاز الأول من بين المكتسبات التي حققها نجيب سرور . فقد ظل البطل الشعبي طريداً من جنة الأدب « الرسمي »

أمداً طويلاً ، وحين استيقظنا على هذا المعين الذى لا ينضب من بطولات المقاومة فى الأدب الشعبى اتجهت البوصلة إلى « إعادة الصياغة » أكثر من اتجاهها نحو « خلق » البطولة الشعبية . وقد التزم شاعرنا المسرحى بروح هذه البطولة حين صاغها فى إطار الشعب لافى إطار الفرد . والتزم مرة أخرى باستخدام الأمثال الشعبية والأغاني وتضمينها للنص المسرحى . والتزم أخيراً بمسح العصب الحساس فى تكوين هذه الأمة إذا تعرضت لعدوان على الأرض أو على العنصر . وكذلك نرى ياسين فأمين نقطة ابتداء صحيحة الأصول لصياغة المسرح الملحمى ، فهذا هو الإنجاز الثانى من بين المكتسبات التى حققها نجيب سرور . وإذا كانت « سليمان الحلبي » تعد إرهاباً بهذا المسرح فإن « آه ياليل يا قمر » هى إيدان بأن الخطوة الأولى قد تم نجاحها . . سواء باستخدام الكورس استخداماً يقترب من بريخت ويبتعد عن اليونان ، أو بتوظيف معنى الجدل فى الفن توظيفاً يقترب من روح الملحمة ويبتعد عن روح التراجيديات . ولذلك كانت « آه ياليل يا قمر » عملاً ملحمياً لا « مأساة شعرية » كما جاء على الغلاف ، عملاً ملحمياً لا « ميلوداما » كما قال بعض النقاد . فالمسرحية خلت من المبالغات والمفاجآت التى تفتعل الجوا الميلودرامى ، وإن اقترنت الدموع فيها بالبسمات فليس ذلك إلا تعميقاً للسماة المصرية التى يتجاور فيها الحزن والفرح ، المأساة والملهاة .

كما أن اقتصار الشعر على وظيفته الدامية يعد فى تقديرى نقطة ابتداء هامة فى بناء الدراما الشعرية باللغة العربية أو العامية المصرية . ولولا الإفاح الممل والخروج على السياق والانزلاق إلى النثرية فى كثير من المواضع — التى تعتبر نوعاً من التزويد والمباشرة يهبط تلقائياً بمستوى الشعر — لقلنا إن نجيب سرور قد حقق للمسرحية الشعرية فى مصر ما لم تحققه فى تاريخها بعد ، وهو خلوها من الغناء وامتلاؤها بالكيان المسرحى . غير أن تعبيد الطريق المجهول أعسر كثيراً من السير على الدرب المطروق ، ويكفيها الآن أنه قد أصبحت لدينا إشارة البدء — جلية وواضحة — لصياغة البطل الشعبى فى مسرح المقاومة صياغة ملحمية .

القسم الثالث

الفصل التاسع

صورة البطولة في شعر المقاومة

إذا كان الشعر هو فن المقاومة بشكل عام ، أى أنه أكثر الأنواع الأدبية قدرة على امتصاص رحيق الكارثة ومقاومتها في حينها ، فإن شعر المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية ، يحتل مكاناً خاصاً في مقدمة القوائم التي تسجل دور الشعر في المعارك الوطنية ضد النازي . فالشعر بصورة من الصور هو فن الذبوع والانتشار لما يحتويه بناؤه الموسيقي في اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة على الانتقال من الفم إلى الأذن إلى القلب ، ومن فم إلى فم إلى فم . ولعل شعر الحب وشعر الحرب ، يأتیان في مقام الصدارة من قائمة الأشعار القادرة على الذبوع والانتشار فكلاهما يعتمد على حرارة الانفعال التي يسهل انتقالها بالعدوى إذا ما كان المناخ العام والخاص يهيئ المجتمع والأفراد لهذه العدوى .

ولقد كانت المقاومة الفرنسية ولا تزال من أروع صور الكفاح الإنساني ، إذ اشترك فيها ما يقرب من ربع مليون نسمة من أبناء الشعب غير العسكريين ، وضمت مختلف الاتجاهات من أقصى اليمين الكاثوليكي إلى أقصى اليسار الشيوعي ، وشارك المثقفون فيها مشاركة فعلية بدمايتهم حين اتخذت كثرتهم مكانها في صفوف القوات الشعبية المسلحة . على أن هذا المكان لم يكن دائماً هو أنسب الأوضاع للمثقف الفرنسي فقد كانت المقاومة في أمس الحاجة إليه بين سراديب الجرائد والمطابع السرية . ولكن هذه المطابع لم تتوفر منذ البداية ، وهكذا كانت الفرصة مواتية للشعراء — من بين المثقفين الفرنسيين جميعاً — أن يقولوا ما لا يستطيعون قوله عن طريق الروايات أو المقالات أو المسرحيات ، لأن هذه الوسائل جميعها قد أحكم الحفاظ عليها سواء من حكومة فيشي أو من الرقابة النازية . واكتشف الشعراء أن فنهم يكاد أن يكون الفن الوحيد القادر على

الهرب من سطوة الرقابة والبوليس واستطاعت قصائدهم القصيرة أن تصل إلى آذان الناس وأفتدتهم ثم انتقلت من فم إلى فم تحمل حرارة الانفعال المتوهج بالمعركة . ولم يكن الاستظهار وحده هو أداة نقل الشعر ، بل كان هناك من ينسج القصائد على سجاجيد الأوبيسون الفرنسي . وكانت قصائد لويس أراجون بمثابة التجارب الأولى في التحايل على عيون السلطات والتهرب من قيود الرقابة التي تيقظت على « الشعر » فجأة حين أخذ يتردد على كل لسان ، وحين امتلأت به صفحات المجلات السويسرية التي كانت تنشره بتوقيع الشعراء وأسمائهم الحقيقية حيناً ، أو بأسماء مستعارة في معظم الأحيان . ويعد أراجون « شاعر المقاومة » بحق ، كما وصفه مالكوكم كزلى وبيتر رودس في عنوان كتابهما عنه^(١) ، ذلك أنه — على حد تعبيرهما — « كان الشاعر الوحيد الذي ترك سجلاً حافلاً بالانفعالات السائدة في زمن الحرب ، تلك الانفعالات التي كان يشع بها الجميع منذ أول صرخة للتعبئة حتى فرحة باريس المحررة .

وكانت المهمة الأولى أمام أراجون أن يعيد إلى الكلمات « سمعتها » الأولى بعد أن كادت الأحداث أن تشوه هذه السمعة وتمرغها في الطين . أى يعد أن كادت الهزيمة أن تجعل الفرنسيين ينطقون بكلمات لغتهم لغة أخرى ، أولغات أخرى فيحدث للروح الفرنسية ما حدث لبرج بابل القديم : السقوط العظيم . كان على أراجون أن يعيد المعاني القديمة إلى كاماتها فيصبح شعره دفاعاً عن الروح الفرنسية وحماية لها من السقوط في براثن المستريا بل الجنون الذي أراده النازي لها ، وكتب في إحدى قصائده يقول « دعني أقول للعجماهير : إن الشمس هي الشمس » وتسترسل ظلال القصيدة في وجدان المتلقي فتستكمل رؤيا الشاعر أجل : الموت هو الموت ، والحب هو الحب ، والوطن هو الوطن ، وليست فرنسا الجريحة إلا وطني ، وليست الحرية إلا حياتي أو موتي لأنها حياة وطني المسلوب أو موته . ويكتب في قصيدة « ورود عيد الميلاد » تحية إلى رواد الاستشهاد على يدي النازي :

(١) نقله إلى العربية عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى ، وصدرت طبعته الأولى عن دار المعارف — بيروت ١٩٥٩ .

«نويل ، نويل . هذا الشروق الخابى
أعاد إليكم أيها الرجال ذور الإيمان العفيف
الحب الذى يموت المرء فى سبيله بصدر رحب
والمستقبل الذى يعيد الحياة إلى موته»^(١)

تلك كانت أولى « مزايا » الحرب التى عنى بها شعر أراجون خاصة ، والشعر
الفرنسى إبان تلك الفترة عامة . . فقد عادت إلى الكلمات معانيها الحقيقية حتى
ما يعد منها عند البعض « مبتذلا » فى وصف التجارب الإنسانية ، هكذا اكتسبت
أشعار أراجون بساطة وألفة وحياة لم تعرفها أشعاره السريالية السابقة وإن كان
لتجربته السريالية أثر لاشك فيه انعكس على التكوين الشعرى فى مرحلته
الجديدة ، وأكسبه أبعاداً لا تستطيع « مجريات الحياة اليومية » وحدها أن تحتويها ،
كان عبء الهزيمة الازح على القلوب هو أول ماتنبه إليه أراجون ، وكانت
« مجريات الحياة اليومية » فى وضع لا يسمح للشعراء أن يصوغ « صورة البطولة »
من نسيجها ، فاتجه أراجون إلى التاريخ الفرنسى يستلهم صفحاته أن تجود بقوة
الامة الحقيقية ، قوة المقاومة . . ولكنه لا يجعل من التاريخ « عظة الماضى »
ولا يتخذ من الحاضر « عصب الهزيمة » بل هو يمزج حكمة التاريخ بمأساة العصر
ليخرج من نسيجها المركب بقصيدة مثل « باريس » :

« لا شىء من قبل جعل قلبى ينبض هكذا
لا شىء ألف بين ضحكائى ودموعى هكذا
مثل هذه الصرخة لمواطنى المنتصرين
لا شىء عظيم قدر كفن ممزق منسول
باريس ، باريس حررت من نفسها . . »^(٢)

هو لا ينسب البطولة لأفراد ، حتى لأولئك الذين عرفهم وعاش معهم أقسى
لحظات عمره ، حتى لأولئك الذين نالوا من العدو أقصى درجات التعذيب
حتى الموت . . إن صورة الفرد فى خياله تتحول إلى « وجه فرنسا » بأكمله ،
الوجه الغائب فى أتون المعركة من ناحية ، وفى صفحات التاريخ أو طيات

الحضارة من ناحية أخرى . لقد شارك أراجون بنفسه في المعارك ، خدم كمساعد طبيب ، وترقى إلى رتبة الملازم ، ومن هذه المعاناة الحصبة لمعنى الحرب ، ومعنى المقاومة ، ومعنى الوطن . . جاء شعره بمثابة خط الدفاع الأول عن الروح الفرنسية الكسيرة ، حتى إذا استعار من إسبانيا ، المظهر والقناع ، فيقول في قصيدة « سانتا اسبانيا » :

« إنى لأتذكر نغمة مثل صوت البحر العارى
مثل صيحة الطيور المهاجرة ، نغمة خلقت
في الصمت ، بعد الألحان ، نهيدة مكتومة
تأربحار المالحة من قاهرها
إنى لأتذكر نغمة سمعت صفيها في الليل
في زمن لم يعرف الشمس ، عصر بلا فارس أفاق
عندما كان الأطفال يكون من القنابل ، وفي المقابر
كان الشرفاء من الناس يحلمون بنهاية الطغاة »^(١)

ويمتاز هذا الشعر — كما يقول بعض النقاد* — بحذق أدائي باهر ، غير أن أهميته بلاجدال ، ترجع إلى أنه عبر عن التصدع والحنين الذي ألهب في الجيش الفرنسي نيران العودة إلى الوطن . . لهذا يختتم قصيدته بقوله :

« أود لو أصدق أن الموسيقى لا تزال
في قلب هذه المدينة ، ولو مخبوءة تحت الأرض
سوف ينطق الأخرس والمشلولون

سوف يسرون في يوم بديع إلى صوت القبلية المنتصر »^(٢)
ويعد الشعر الذي كتبه في ذلك الوقت تصويراً حياً للمعركة مثل « بساط الخوف الأعظم » و « أغاني فرنسا المهزومة » و « ريتشارد قلب الأسد » و « الزنابق والزهور » وكلها تتصف بهذا القدر العظيم من الانفعال بالتجربة الإنسانية العميقة التي خاضها الشعب الفرنسي ، تجربة المقاومة البطولية لحافل النازي . ورويداً ورويداً اكتشفت رقابة فيشي حقيقة الأشعار التي يكتبها أراجون ،

(١ ، ٢) الأبيات لنفس المترجمين

* يعتمد هذا الجزء من البحث على المعلومات الواردة في الكتاب المشار إليه في مقدمة الفصل .

فاكتفت في البداية بأن تنصح المجلات العلنية ألا تنشر شيئاً له ، فاتجد إلى المجلات والصحف السرية ، وإلى المجلات والصحف القادمة من سويسرا . وقد جمع بعد التحرير هذه القصائد التي نشرها سرّاً أو بأسماء مستعارة تحت عنوان شامل « يقظة فرنسا » ، وتتسم في أغلبها بما يمليه الحيز الضيق في الجرائد السرية من تركيز شديد يقترب من المباشرة أحياناً ، ولا يبعد عن جو المعركة لحظة واحدة ، ذلك أن الشاعر والمسؤولين عن الطباعة السرية كانوا يعرفون جيداً أن هذه « الورقة » تعرض حاملها للموت إذا وقع بين يدي البوليس . وجاءت الأغنيات والقصائد الطويلة في « يقظة فرنسا » صياغة رائعة للألم العظيم الذي أحسه كل إنسان عاش تلك الأيام حيث كان كل فرد على استعداد لأن يموت فداء للآخرين . يصف أراجون تلك الأيام « لقد عانينا الكثير ، وبصفة خاصة من الناحية الروحية ، فلا يمكنك أن تعرف معنى أن تعيش كل يوم وأنت تجهل ماسياًتي به الغد، فربما يختنق أحباؤك أو أهلك أو تختنق أنت نفسك.. أو عندما تعرف أن كل كلمة وكل فكرة ، وكل عمل في سبيل وطنك وأي احتجاج في سبيل حرية التعبير قد يكون جواز سفرك إلى العالم الآخر . أو عندما ترى قوة مواطنيك المادية والمعنوية تتسرب وتضيع وتفتت عن قصد، وبإثم عدواني عن طريق عدو خبيث يدرك أهمية العقل وقد درس بحذق كيف يقوم بتسميمه . وأنت تلاحظ هذا السم يقطر من جهاز دعاية واسعة النطاق ، التي تحقق في عقول البسطاء من الرجال والنساء في كل مكان، وأنت تلاحظ أثر الشك والخوف القارص على هؤلاء الذين كانوا من الشجاعة حتى إنهم عادوا إلى القتال» وكان من الضروري للشعراء — كما اعتقد أراجون — أن يكتشفوا طرقاً جديدة للتعبير لأن يظلوا خرساً ؛ ذلك أنه إذا استمرت حركات القبض والإعدام فربما يخرس قادة فرنسا المثقفون ، فتحرم حركة المقاومة النامية من قيادتها .

وإذا كانت صورة البطولة في شعر أراجون هي صورة « فرنسا » أو « باريس » وليست صورة الأفراد الذين اقتيدوا إلى ساحات الإعدام ، فإن هذا لا ينفي « التجربة الخاصة » في حياته التي اتخذت صورها من ميدان القتال ، ومن أدب المقاومة

علاقته برفيقة عمره إلزا ، على السواء . يقول في قصيدة « إلزا أمام المرأة » :

« في أوج مأساتنا

كانت طوال النهار جالسة أمام مرآتها

تسرح شعرها الذهبي اللامع . وكان يخيل إلى

أن يديها الوديعتين ترتبان اللهيـب

في أوج مأساتنا

... ..

قد ضححت راضية بذكرياتها

في أوج محنتنا القاسية

مرآتها السوداء كانت صورة العالم

ومشطها وهو يجعد نيران هذه الكتلة الحريرية

أضواء أركان ذاكرتي

... ..

رأت الذين نمدحهم في هذا العالم المظلم من يمثلون

أدوار مأساتنا ، وهم يموتون الواحد إثر الآخر .

لا حاجة لذكر أسمائهم فأنت تعرف أية ذاكرة

تحرق فوق أتون هذه الأيام المتهرئة ^(١)

ويمكننا القول أنه « حتى إلزا » لم تكن في شعر أراجون فرداً من الأفراد ،

بل كانت صورة أخرى لفرنسا التي استطاع أراجون أن يتمثل أغوار روحها العميقة ،

فاكتشف بطولتها في الهزيمة والانكسار ، كما اكتشف هذه البطولة في سنوات

المقاومة أو سنوات العذاب كما يسميها ، واكتشف أخيراً هذه البطولة في انتصارها

العظيم حين أصر الفرنسيون على تحرير مدينتهم قبل أن تصل إليهم قوات الحلفاء .

وفي أواخر عام ١٩٤٣ قررت جمعية الكتاب القوميين الدعوة لعقد اجتماع سرى

في باريس لإقرار تفاصيل الشكل النهائي لعملهم قبل الانتفاضة القومية . وفي

محطة باريس كان في انتظاره صديق لم يره منذ أن ثار على السرياليين عام ١٩٣١ ؛

(١) الأبيات لنفس المترجمين :

ولكن « أقدار فرنسا وعذاباتها » وضعتهما معاً على الطريق من جديد . كان هذا الصديق هو الشاعر بول إيلوار . وكان هذا الاجتماع السرى فى باريس من أهم الاجتماعات التى عقدتها جمعية الكتاب القومية ، فقد أصر أراجون على أن المقاومة فى المرحلة الحالية ليست بحاجة إلى « عسكريين من الشعراء » وأنه مقتنع بأن دور الثقافة عموماً ، والشعر خصوصاً ، لا يقل أهمية عن حمل السلاح . وأدان بقسوة وعنف الشاعر جان مارسيناك فى حضوره ، لأنه حاول الانخراط فى سلك الجندية ، بينما ساحة الشعر فى حاجة إلى كل موهبة « تحت الجموع على القتال ضد العدو » . وبرز بول إيلوار من بين جميع الشعراء الذين اصطفوا فى كتيبة المقاومة « كباب يتأرجح مفتوحاً لكل من يعادى الظلم » كما قال عنه كلودروا فى كتابه عنه ، وكما يقول هو عن نفسه « إن لى قوة الوجود بلامصير » ولكنه - فى صبر ومعاناة هائلين - صنع لنفسه مصيراً . وكان إيلوار قد التحق بصفوف المقاومة عام ١٩٤٢ ولم يكن حتى ذلك الوقت إلا شاعراً كبيراً من شعراء العاطفة الإنسانية العظام . فلما تحولت هذه العاطفة عبر مأساة الهزيمة إلى اللون الحزين الفاجع ، لم يتخلف إيلوار عن « التأقلم » مع اللون السائد على العاطفة الجديدة التى اجتاحت الوجدان الفرنسى . لذلك حلت صورة « الحرية » مكان صورة « الحب » فى قصائده التى اكتفت من حيث المظهر ببطولة العادى والمألوف ومن حيث الجوهر ببطولة « النفس الفرنسية » بل « العاطفة الفرنسية » كما كان يصردائماً على القول . ويبدو لنا للوهلة الأولى أن « الحرية » صورة مجردة خاصة إذا جاءت فى الشعر ، ولكن شعر إيلوار بالذات يتمتع بهذه السمة البارزة فى كل ما كتب ، وهى التقاء المجرد بالمجسد فى جوهر واحد هو « الحرية » .. وإذا عنت الحرية فى الماضى « الخلاص بالحب » فهى الآن - أى منذ ١٩٤٢ - هى « الخلاص بالمقاومة » . . ليست البطولة إذن فى شعر المقاومة عند إيلوار ، بطولة أفراد ، كما أنها ليست بطولة تاريخ ، وإنما هى بطولة « العاطفة الفرنسية » التى لا تقهر . . هكذا يخاطب إيلوار « الحرية » فى القصيدة المسماة باسمها :

« على ملاجئ المخربة

على مناراتى المتداعية

على جدران ضجرى

اكتب اسمك
على غياب بلا رغبة
على عزلة عارية
على خطوات الموت
اكتب اسمك

... ..

وبقوة كلمة
أبدأ حياتي ثانية
لقد ولدت لأعرفك
لأسميك أيتها الحرية ^(١)

هذا اللقاء بين المجرد والمجسد هو النسيج الشعري الغالب على « صورة البطولة » عند ايلوار. والمجرد ، أو الحرية ، لا يسوقها بالمعنى الفلسفي الذي يختلف حوله الكثيرون من المثقفين الفرنسيين الذين شاركوا في المقاومة مشاركة فعالة من بوليتزير إلى سارتر ، وإنما يسوقها مع فئات موائل الحياة اليومية ، حياة الصراع الضاري مع النازية الهتلرية والمليشيا الفاشية التي نظمتها حكومة فيشي الموالية للغزو. ويبدو أن « إسبانيا » بكل ما يحمله أئينها على طول التاريخ ، هي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء المقاومة . ولكن صورتها تختلف من أراجون الذي يرى فيها « صورة التاريخ » إلى ايلوار الذي يرى فيها أعماق العواطف وأنبليها ، عاطفة الصراع الإنساني ضد الظلم . و « في إسبانيا » هي قصيدة ايلوار « عن الحرية » لا عن إسبانيا وحدها :

« لو وجدت شجرة ملطخة بالدم في إسبانيا

فهى شجرة الحرية

لو وجد فم ثرثار في إسبانيا

فهو يتحدث عن الحرية » ^(٢)

بل إنه حين يتحدث « عن باريس » نفسها في قصيدته الطويلة « سبع قصائد حب » فإنه لا يتحدث عن باريس مثل أراجون الذي يتخذ منها

(١ ، ٢) الأبيات من ترجمة البياقي وأحمد مرسى وقد وردت في الكتاب الذي نقلناه عن كلودروا إلى العربية تحت عنوان « بول ايلوار معنى الحب والحرية » .

نموذجاً للروح الفرنسية ، إنه يتحدث عنها في بأسها « كبطل » يُدعى الحرية :

« المساء طوى جناحيه

على باريس اليائسة

وقنديلنا

يعلق بالليل

كأسير يتشبث بالحرية» (١) .

ولعل ايلوار من أكثر الشعراء الذين واجهوا المأساة بشجاعة كبيرة « نحن
لانتبجح بمأساتنا . . . لانخجل من خجلنا » ولكن هذا الوجه المهزوم ، يعترف
بهزيمته حقاً ، دون أن يستسلم لها :

« لا تصيحى : النجدة ! يا باريس

إنك تعيشين حياة لا مثيل لها

وراء عرى

شحوبك ، عرى هزالك

يتكشف في عيونك كل ما هو إنسانى

لقد مات خيرتنا من أجلنا

وها هى دماؤهم تجد قلوبنا ثانية» (٢) «

ولعل « أنشودة نازية » من أروع قصائد ايلوار التى صور فيها الشجرة تنزف
والربيع ينزف لأنه « آخر الفصول » لألمانيا الراكعة فى الدم والصدید ، فى
الجراحات التى حفرتها فى وجه الإنسانية .

* * *

وكانت الجبهة السوفييتية من أكثر الجبهات المناضلة ضد النازى قدرة على
الصمود بالرغم من العشرين مليون قتيل الذين استشهدوا من السوفييت على خط
النار وخلف خطوط القتال وفوق الأرض المزروعة وفى قاع المناجم . . ذلك أن
الاتحاد السوفييتى كان هدفاً رئيسياً ومباشراً لهُتلر أعد له كل ما يستطيع من خطط
وقوات . وكان المثقفون السوفييت يعيشون مرحلة قاسية من تاريخ بلادهم التى

كانت قد انتقلت من أول ثورة اشتراكية عرفها التاريخ الحديث إلى مجتمع يعاني من ميراث القرون والأجيال وتناقضات العصر وحضارة القرن العشرين . وأقبلت الحرب العالمية الثانية لتحاول النيل من كل التضحيات التي قدمتها الشعوب السوفييتية في سبيل حياة أفضل من المجتمع القيصري المتخلف . وعلى النقيض من الشعر الفرنسي الذي يتجه في معظمه إلى المجردات من المعاني والقيم ، إلى التاريخ والروح والحضارة والعاطفة ، يتجه الشعر السوفييتي في معظمه إلى صورتين أساسيتين هما الإنسان والأرض ، الإنسان الروسي والأرض الروسية . البطولة في حركة المقاومة هي بطولة هذا الإنسان بالذات ، من أجل هذه الأرض بالذات . من هنا جاء الشعر في هذه المنطقة من العالم شعراً حسيّاً وثيق الارتباط بالواقع ، حتى ما خلق منه في سماوات الرومانتيكية . وصدق أحد شعراء هذه المرحلة الدامية حين قال : « كنا نجد الشعر مكتوباً في حياتنا لايحتاج إلى المداد ، فقد كتبناه بدمائنا » وليس الاختلاف بين صورة البطولة في شعر المقاومة الفرنسية وصورتها في الشعر السوفييتي مقصوراً على زاوية التصوير وحدها — الإنسان والأرض — بل تجيء بعد ذلك مجموعة من التفريعات الهامة ، كتركيز الشعر الروسي على بطولة « الفرد » وتركيزه على « التجربة الشخصية » ثم بتركيزه على « التفاصيل المادية المحسوسة » . إن شعراء عديدين من الشعراء السوفييت حملوا السلاح جنباً إلى جنب مع العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين في الجبهة ، وعاشوا مختلف مراحل الكفاح الدامي بهزائمه وانتصاراته ، ثم بطولاته بعد ذلك ، البطولات المهزومة التي لقيت مصرعها وسط الثلوج والبطولات المنتصرة التي دقت أبواب برلين وقد داست في طريقها جثث النازي المدحور . كانت « التجربة الشخصية » بمثابة العمود الفقري للتجربة الشعرية في حياة شعراء المقاومة الروس ، فيكتب ميخائيل لوكونين الذي عمل مراسلاً عسكرياً في الجبهة طوال الحرب العالمية الثانية ، إلى زوجته أوجيبته يقول :

« إنني سأسلبك الأمن

إذ أثقب في البوابة كوة

وأنفص في الليل مفزوعاً

أصبح بك :

« قف من أنت ؟ »^(١)

والتجربة الشخصية تعتمد على بطولة الفرد كإنسان يصارع في حلبة جهنمية لا تمنحه الفرصة أن يتحول إلى أحد فرسان العصور الوسطى ، بل لابد له — لكي يكون بطلاً حقيقياً — أن يحسم اختياره بنفسه كتابتينا التي أعدها الفاشست بعد تعذيب وحشي ثم ألقوا بها عارية في الثلوج حتى تجمدت وأصبحت كلوح الجليد . حينئذ تجد مارجريتا اليجر ضالتها — الشعرية — لتصوغ معنى البطولة ، بطولة العروس التي زفت إلى الثلج في وحدة فريدة بين الضعف والقوة الأبدية « لكي تصون شرف البطولة . . . فلتصبحي لنا معبودة » فالفرد هنا بمعناه المادى البحث هو « الخامة » التي تستلهمها الشاعرة في رؤية الإنسان والأرض من منظور « المقاومة » . بل إن المستقبل الذي يتيح للمخيلة أن ترتاد المجهول بكل ما يحتويه من مجردات لا قبل بنا إلى تجسيدها ، يحاول الشاعر ستيبان شيباتشوف أن يجد له « بديلاً موضوعياً » في أن مئات السنين التي تفصل بينه وبين أحفاده (ليست استحكامات حصينة / فعندما كان العدو يمحطنا بقنابله / كانت شظاياها تتطاير إليكم) . وإذا كانت الشاعرة مارجريتا اليجر قد وجدت بغيتها في تجسيد معنى البطولة عن طريق مأساة واقعية حلت بفتاة دفنوها في الثلج ، فهل يختلف الأمر عند الشاعر إيليا سيلفنسكى حين يرى ذات يوم سبعة آلاف قتيل في أخدود من الجليد خضبه الدم كحديد علاه الصدا ؟ هل يختلف الأمر بينه وقد رأى بطولة « جماعية » عن الشاعرة التي رأت بطولة الفرد فيما رأت ؟ كلا . . إن « البطولة الفردية » في شعر المقاومة السوفيتية هي ظاهرة فكرية وفنية معاً ، حتى إذا انفعل الشاعر برؤية سبعة آلاف جثة استشهد أبطالها في « صورة واحدة » . يقول إيليا سيلفنسكى في قصيدته « بعيني رأيت » .

« لكل منهم حركة خاصة خاصة إلى حد مذهل »^(٢)

(١ ، ٢) الأبيات من ترجمة ماهر عسل وأبو بكر يوسف في « مختارات من شعر الكفاح السوفيتي » .

تؤكد « صورة الفرد » هذه من خلال « التجربة الشخصية » بمعناها الواسع ، لا بمعناها البطولي فحسب . . فالشاعر سيمونوف يخاطب زوجته أو حبيبته بهذا الوجدان الفردي الممزق « انتظرنى » مهما آمن الأب والأم أنه « مفقود » ومهما أصاب الأصدقاء « الملل » وعاودوا الشراب أو تجرعوا النبيذ المرفى ذكره (لاتتعجل مشاركتهم الشراب / انتظرنى ولسوف أعود) . هذه الحياة الخاصة التى يحيها الأبطال بالرغم من كل الأهوال التى يلقونها فى الجبهة ، هى « باقة الزهور » التى يتوقون إلى شم عبيرها وسط الياح العفنة القادمة من جوف القتلى . هذه الحياة الخاصة هى التى تدفع الشاعر اليكسى سوركوف إلى مناداة زوجته أو حبيبته (الوصول إليك يشق على / أما الموت فتفصلنى عنه أربع خطوات) . هذه الحياة الخاصة أخيراً هى التى تصوغ فردية الأفراد ، أى بطولة الأبطال ، ولكن فى جانبها الإنسانى الذى لايفتح البطولة برسم الخطوط المستقيمة التى تجعل من الأبطال تماثيل جوفاء من خزف . إن « الأبطال » السوفييت من لحم ودم ، يزهون بالانتصار حقاً ، ولكنهم يشعرون بالهزيمة حتى النخاع . . وحين يصور الشع لحظات شوقهم العارم إلى أنفاس امرأة أو ذراعى أم أو دمة صديق أو ذكرى حب ، فإنما لينحت لنا صورة « الإنسان » فيهم ، وإن تجسدت - ولابد لها من أن تتجسد - فى صورة الفرد . على أن الإنسان ليس إلا طرفاً ناقصاً فى المعادلة الشعرية - إن جاز التعبير - عند الشاعر السوفيتى ، ولابد للمعادلة من أن تتكامل بالطرف الآخر وهو الأرض . فإذا كان للإنسان بطولات ، فالأرض هى « المحك » الذى أعلن عن وجود هذا المعنى البطولى ، والأرض - لذلك - هى العنصر الذى يشكل خلفية الصورة الشعرية فى أدب المقاومة السوفيتية . وهى أرض بلارموز ، ربما يصفها الشاعر بأنها الأم ، ولكن الصورة لاتكتمل إلا بأشجارها وجليدها وترابها . والأرض هى « الوطن » وليست « الطبيعة » كما سرى فى شعر بلاد أخرى . وترابها إذن هو تراب الوطن الذى يصفه ميخائيل ايساكوفسكى قائلاً :

« كنا ننسحب

نودع الديار الحبيبة

نروى الطريق بدموع الانكسار»^(١)

* * *

ولعل شاعر « الطبيعة » الأول من بين شعراء المقاومة جميعاً هو شاعر شيلي الكبير بابلونيرودا . نيرودا يفتش أرض المقاومة بمعناها الأكثر شمولاً من الوطن بمعناه الضيق . ولقد حارب هو نفسه جنباً إلى جنب مع الشعب الإسباني في قتاله التاريخي ضد الفاشية . ولم تكن إسبانيا بالنسبة له إلا صورة أخرى من شيلي ، ومن كل الأوطان التي عانت وتعانى من القهر والطغيان . هكذا كانت إسبانيا عند مثقفي العالم ، على أرضها استشهد كـ يستوفر كودويل وبين ثراها دفن لوركا صريعاً . . لم تفرق بين الإسباني والإنجليزى ، تماماً كما استشهد بيرون في أرض الإغريق وهى تناضل الغزو التركى . بابلونيرودا شاعر « الطبيعة » بهذا المعنى ، لم يستلهم ظلالها الـ ومانسية الوارفة ، بل جعل منها « خلفية » الصورة الشعرية التى رسم فيها معنى البطولة على نحو مختلف تمام الاختلاف عن المعنى الفرنسى ، والمعنى السوفييتى . عمد نيرودا إلى « البطولة الفردية » حقاً ، ولكن من خلال صور المثقفين الذين عاشوا أو استشهدوا في معركة الحرية ، تجد قصيدته « إلى هاورد فاست » فى سجنه هى صورة الشاعر الذى تأرجحت رأسه فى الظلال ، وأبواب إسبانيا مغلقة ، والوحوش الدموية تجهز عليه . كما أنك تجد قصيدته « إلى ميكويل هرنندز » الشاعر القاتل فى سجون إسبانيا ، صورة لهذه « البطولة » التى يراها نيرودا فى إطار « الطبيعة » التى لا تتخلى ألوانها وأشكالها وحركتها وسكونها عن المشاركة الإيجابية فى رسم الصورة التراجيدية للمقاومة وبطولاتها :

« وجلبت العندليب أيضاً فى فلك

عندليباً برتقالياً

شاطئ أغنية عذراء ، حيوية ورقة خضراء

(١) الأبيات لنفس المترجمين

آه يا فتى ، دخان البارود يذوب في الضياء
وأنت ، بعندليب وبندقية ، ماضٍ

... ..

في ليل ونهار المعركة
شباب أبدي ، متمرد ، متحرر من الماضي
فاض بالقمح والربيع ،
معقد ومظلم مثل معدن خام
ينتظر اللحظة التي يحمل فيها سلاحك^(١).

ونيرودا هو صاحب « النشيد الشامل » الذي يعد أكبر ملحمة بطولية كتبها شاعر في عصرنا ، وهو تتويج لانتصار الديمقراطية على الفاشية ، وتمجيد لشعوب الأرض في النضال ضد الوحش النازي وفي قهره وتقليم مخالفه . ولعل ملحمة « رياح آسيا »^(٢) هي تأكيد لهذه الخصائص الفنية التي تميز بها شعره النضالي: استلهم بطولات « الأفراد » ولكن من حياة المثقفين والشعراء يبتهم على وجه الخصوص ، واستلهم « الطبيعة » بمعناها الذي يتجاوز معنى « أرض الوطن » إلى المعنى القريب من حدود الرومانسية التقليدية — من حيث المظهر — وهو المعنى القديم في الدراما الإغريقية من حيث الجوهر . وإن شئنا تسمية فلسفية لقلنا إنه يتمثل النزعة « الحلولية » فنياً ، لافكرياً . ونحن لانجد ظلالاً لتجربة شخصية أو حياة خاصة في شعر نيرودا ، ولا نجد ظلالاً « لحكمة التاريخ » أو « عاطفة الأمة » ، وإنما نجد صدى عميقاً لمحصلات الخبرة الفكرية والعملية ، الشاملة والمباشرة ، للحياة . وليس هذا هو اتجاه الشاعر الذي لقي مصرعه في أتون المقاومة ، الشاعر الذي تغنى بحياته وبطولته وشعره ، بقية شعراء العصر ، الشاعر فيديريكو جارسيا لوركا . ولا شك في أن لوركا كان مولعاً بالطبيعة في شعره ، ولكنه الولع القريب من روح الطفولة ، وهذا مادعاه لأن يكون قريباً غاية القرب من التراث الشعبي بأغنياته ومراثيه وملاحمه . وهو يقترب من تكوين « صورة البطولة » في شعره النضالي من الشعراء الروس الذين يعنون كثيراً بالتفاصيل المادية ،

(١ ، ٢) راجع « رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى » ترجمة البياقي وأحمد مرسى ، وكذلك « رياح آسيا » ترجمة ميشال سليمان — مكتبة المعارف — بيروت ١٩٥٧ .

هكذا نراه في مراثيه جميعها أوفى معظمها على أقل تقدير . إنه في قصيدته « مرثية لاجناثيو سانشت ميخياس » يكاد يذكر بمطلع قصيدة مايكوفسكى في رثاء لينين حين يقول « في الخامسة من بعد الظهر » . إلى بقية التفاصيل الدقيقة التي تنتهي بالموت .. فلا يترك الموت إلى ما وراءه من معاني الاستشهاد ودلالات المقاومة ، بل يؤكد تأكيداً « مادياً » صارخاً :

« الثور لا يعرفك
ولا شجرة التين
ولا جيات منزلك ولا نملاته
الطفل لا يعرفك
ولا الأصائل
لأنك قد مت إلى الأبد »^(١)

وكأنه يريد أن يعيد إلى كلمة « الموت » معناها الحقيقي — مثل أراجون — بعد أن كادت تصبح « خبراً » عادياً لا « فعلاً » رهيباً ضارياً . وإلى جانب التفاصيل الدقيقة يقرب لوركا من الشعر السوفييتي وبابلو نيرودا على السواء في معنى البطولة ، معناها الفردي الخاص ، لا معناها الإنساني الشامل . ولكنه يميل إلى نيرودا في الابتعاد عن « الحياة الخاصة » و « التجربة الشخصية » ، ثم يضيف بعداً جديداً هو ما يمكن أن ندعوه باللحظة التراجيدية ، أو هي — على حد تعبيره — ساعة الموت . لوركا يفترض فيك سلفاً أنك تعلم من يكون هذا « البطل » الذي يرثيه ، ولماذا قتل ، ولكنه يحرص غاية الحرص على تصوير « القتل » أو « الموت » . . إنه بعبارة أخرى يجيب على السؤال : كيف قتل ؟ ولا يعنيه أن يخبرك لماذا قتل . وتعميق « لحظة القتل » من شأنه جلاء بؤرة الصراع بين البطل والقوى التي يقاومها . ويركز لوركا على عملية « التعميق » هذه لأنها مصدر الاستجابة عند المتلقي ، والتفاعل مع البطل ، وأخيراً الانفعال بالمأساة ، أو الدفقة الشعورية التي تنساب من وجدانه المأزوم في اتجاه الأزمة . . أي صوب المقاومة . على أن لوركا — من أجل هذا الهدف ، استجابة

(١) ترجمة ماهر البطوطي — مجلة « الهلال » — عدد أغسطس ١٩٦٧ .

المتلقى — لا يعمد إلى استلهاهم سير الشعراء « الأبطال » كما يفعل نيرودا مثلاً ، بل هو يقصد إلى شخصيات عادية ، ولكنها حقيقية يعرفها الناس أو بعضهم ، إنه أقرب ما يكون إلى الشاعرة الروسية التي صورت الفتاة القتيلة بين الثلوج : غير أنه لا يقتصر على « الصورة الخارجية » بل هو ينطلق من المظهر الخارجى إلى ما هو أكثر فاعلية في الوجدان . يقول في « مصرع أنتونيو الكمبوريو » :

« إن صراخ الموت آيدى
قرب الوادى الكبير
إنها أصوات عتيقة تحيط
بصوت القرنفل النضر
لقد أنفذ عضاته الخنزير البرى
في أحذيتهم
وفي صراعه ، كان يشب
كوثبات دلفين الماء ،
وأغرق ياقته المدعوكة
بدم الأعداء
ولكنهم كانوا أربعة خناجر ،
فانتهى بالسقوط صريعا .
وعند ما سمرت النجوم
حرباتها في الماء الداكن ،
وعند ما حلمت العجول
بالأردية المزركشة بالمشور
دوت صرخات الموت
قرب الوادى الكبير »

وتكاد لا تختلف قصائد لوركا الأخرى التي كتبها في المقاومة عن هذا المطلع من حيث الجوهر : التركيز على بطولة الأفراد حقاً ، ولكنهم الأفراد

العاديون ، التركيز على بؤرة الصراع أو اللحظة التراجيدية مع الاستناد على خلفية الصورة الشعرية الوافدة من الطبيعة وليس العكس . . أى أنها ليست الطبيعة « الحالة » فى الأشياء ، وإن تضافرت معها فى صنع الحدث . ونحن نعلم أن لوركا لم يغن للمقاومة الوطنية بمعنى الغزو ، وإنما كان ينشد أغنيات المقاومة فى الحرب الأهلية (وقد مات عام ١٩٣٦) غير أن الحرب الأهلية الإسبانية على وجه خاص ، كانت حرباً بين الفاشست والديموقراطية ، أى أنها كانت تصغيراً مركزاً لمشهد الحرب العالمية الثانية بعد مصرعه بثلاث سنوات .

* * *

فليست الحرب الوطنية وحدها هى التى تشحن « المواطن » إلى المقاومة ، وربما كان التمهيد للغزو يحث لنفسه أرضاً فى قلب « الوطن » أفلا يحق لجنود الوطنية أن يذودوا عن أرضهم ضد العدو الداخلى بنفس القوة والقدرة التى يلاقون بها الغازى الأجنبى ؟ هذا هو السؤال الرئيسى الذى وجهه الشاعر التركى ناظم حكمت إلى ضمير الإنسانية المعاصرة . وفى صياغة أخرى نقول إن ثمة فرقاً بديهياً بين الحروب الوطنية والحروب الأهلية ، بين الحروب التى تستهدف صد العدوان القادم من الخارج بقصد احتلال أرض الوطن وسلب سيادة أهله عليه ، والحروب التى تستهدف التغيير الاجتماعى الداخلى بقصد تغليب نظام اجتماعى معين على نظام اجتماعى آخر . ولكن - هنا يتساءل ناظم حكمت فى معظم أشعاره - ألا يمكن أن تكون هناك حروب « داخلية » من حيث الشكل ، ولكنها تقوم من أجل صد عدوان خارجى له قواعده فى الداخل من حيث المضمون ؟ ويجب أغلب النقاد المعاصرين ، إن شعر ناظم حكمت يندرج فى باب أدب المقاومة الوطنية ، لأنه ألهم الوجدان الوطنى فى تركيا وغيرها من بلدان العالم المعادية للاستعمار ، لكى تقاوم « الطغاة » من عملائه فى الداخل . ويكاد شعر ناظم أن يتميز عن شعر المقاومة فى مجموعته بأنه شعر « الحدث » لا شعر « الحادثة » . وهو بهذا المعنى يكاد يلج أبواب الشعر الدرامى ، بالرغم من أن أعمال ناظم حكمت الرئيسية هى أعمال سياسية مباشرة ، أكثر مباشرة من غيره من

الشعراء الآخرين . وهو الشاعر الذى « تأثر » به الكثيرون من الشعراء العرب الشباب طيلة الخمسينات من هذا القرن ، أى فى غمرة النضال العربى ضد الاستعمار . إلا أن أغلب شعرائنا لم « يتمثلوا » جوهره الحقيقى فأخذوا عنه « القشرة » السياسة دون اللباب الإنسانى والفنى . هذا اللباب الذى يمكن إيجازه فى « الحدث الدرامى » . . ربما كان هذا الحدث هو جماع جزئيات الحياة اليومية فى حياة الطفل « منصور » فى حرب بورسعيد عام ١٩٥٦ ، وربما كان هذا الحدث هو إضرابه عن الطعام فى زنزانة مظلمة باستانبول ، وربما كان الحدث متبلوراً فى فارس الشباب الأبدى الذى نلقاه فى قصيدته « دون كيشوت » حيث كانت بغلته البرصاء « حزينة ومشبعة بفكرة البطولة » . إننا قد نجد عند ناظم حكمت ، كما هو الأمر عند شعراء المقاومة جميعاً ما يقترب من دائرة « السباب التقريرى المباشر » لقوى الشر ، ولكن تظل هذه السمة لديهم جميعاً ، أمراً عارضاً ، لا يشكل ظاهرة فنية مستقلة .

* * *

ولعل مأساة الشاعر البلغارى « فابتزاروف » هى فى ذاتها إحدى قصائد المقاومة البطولية ضد الفاشية . . فقد انضمت الحكومة البلغارية إلى صفوف النازى فى بداية الحرب العالمية الثانية وسمحت بلحقافل الجيش الألمانى أن يعبر أرض بلغاريا وأقدمت الجيوش البلغارية على احتلال يوغوسلافيا لتخفف من أعباء الحرب على ألمانيا . . وأحس الشاعر الذى تعلم من الحياة وحنكته التجارب ، أن بلاده تتردى فى حمأة الخيانة ، فقد رفضت « معاهدة عدم الاعتداء » مع الاتحاد السوفيتى لتجر الشعب البلغارى إلى أتون حرب يجرى ثمارها النازيون من الألمان وعملائهم فى الداخل . وفى هذا الصراع أدرك فابتزاروف أن المهمة الموضوعة أمامه وأمام رفاقه هى انتزاع الجماهير من بين أنياب الفاشست ، وكان قد عهد إليه بتحرير « صحيفة النقد الأدبى » فانهاالت قصائده كالسياط على ظهور المعتدين تكشف أوراقهم التى ضللت الشعب زمناً قصيراً ، مالبث أن أفاق ، واستمع إلى شاعره المناضل يهتف من خلف الأسوار :

« بدلا من القافية تنفجر قبلة
وتتألق السماء بالصواريخ النارية
وتلف الحرائق المدينة ... »

إنك ، لا بالحبر ، وإنما بالدماء تكتب »

وقدم فابتزاروف للمحاكمة متهماً بإثارة الجماهير ، ولكنه بفضل دفاعه عن نفسه ودفاع الكاتب منكوف عنه ، وبفضل ديمقراطية القاضي برى وأطلق سراحه . غير أنه لم يتوقف لحظة واحدة عن حمل قصائده في يد ، وأسلحته في اليد الأخرى ، وكذلك لم يتوقف الجستابو والبوليس الفاشي البلغاري عن تعقبه حتى كان الرابع من مارس ١٩٤٢ حين تم القبض عليه مع الألوف من المناضلين أبناء الشعب البلغاري ، عماله ومثقفيه ، شيوعيين ووطنيين ديمقراطيين ، وكل من وقف بصلافة وحسم ضد تحول بلاده إلى قلعة هتلرية . وبدأ التعذيب الجهنمي مما لا مثيل له حتى في عهد محاكم التفتيش . . . وانهار جسد فابتزاروف ، وبقيت روحه تتأجج بالثورة لترفع معنويات بقية الرفاق . وفي السادس من يوليو ١٩٤٢ بدأت المحاكمة ، وكانت الأحكام هذه المرة قد أعدت سلفاً . . . وعلق الشاعر على الحكم بإعدامه بكلمات بسيطة « لقد عملت وناضلت في سبيل سعادة شعبي ووطني فإذا كان علي أن أعاقب لذلك فأني مستعد لتلقي العقوبة »^(١). وفي الثالث والعشرين من يوليو ١٩٤٢ نفذ الفاشست حكمهم على فابتزاروف ورفيقه بوبوف . . . وبصوت واحد صرخا في الجلال :

« من يسقط في معركة الحرية

لا يموت أبداً . . لا يستطيع أن يموت ! »

وسقط فابتزاروف شهيداً وبقيت قصائده من بعده ترسم للبطولة صورا لن ينالها الفناء ، صورا استلهم مادتها الدافقة بالحياة من أعماق « التجربة » التي عاشها حتى اخترق الرصاص صدره الواهن وانبجس الدم من قلبه الضعيف . . فن لون الدم وحرارته كتب قصيدته « إسبانيا » :

« ماذا كنت لي ؟ »

(١) هذا النص والمختارات الشعرية والمعلومات الأساسية في هذا الجزء من البحث مأخوذة عن كتاب « فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهير » لأحمد سليمان الأحمد .

لا شيء .. بلد الفرسان والهضاب الضائعة
 ماذا كنت لي ؟ موطن وحشى
 يشمل بالدم ، بوهج الحناجر
 بسبجات الأغاني ، والقياثير
 بالحب ، والغيرة ، والمزامير

هذا هو « القاسم المشترك الأعظم » بين الشعراء الذين اتخذوا من إسبانيا
 وكفاحها الميريرخامة فنية لقصائدهم : هذا المزج العميق بين الصورة الرومانتيكية
 والصورة النضالية المتوهجة أبداً بالدم . ولكن « مدريد » و « طليطلة » تتحول
 في وجدان الشاعر من مجرد بطاقات رمزية إلى عالم بأكمله من « القضاء والقدر »
 الذى يحتم على الشاعر فيما يشبه الجبر الصارم أن يأخذ نصيبه في معركة الإنسان
 الضارية من أجل الحرية .. لهذا يحترق فابيتزاروف بالفرحة التى تهزه حتى النخاع ،
 تهزه بالرغم من الجسد الممدد بجانبه يسيل منه الدم وقد تشككت من السترة الزرقاء
 واللون القانى ملحمة مركزة من ملاحم القرن العشرين . . فهذا دمه هو الذى
 يجرى فى عروقه اليوم ، وقد يسفحه البرابرة غداً ، هذا دمه هو الذى يسيل حاراً
 وبغير انقطاع من قلب صديق « .. كنا والمجارف فى أيدينا ، نعمل فى فرن واحد » :

« فدمك يجرى فى دمي

ومنه إلى عروق الأرض »

وهكذا كانت إسبانيا فى شعره « عالماً درامياً كاملاً » كما قيل عنه بحق ،
 وليست مجرد رموز مجردة توئى بالإشارة العابرة كشفرة سرية ، وإنما هى أقرب إلى
 « الكون الفنى » المستقل نسبياً عن الوجود الواقعى ، ولكنه يسكن مكان القلب
 من هذا الوجود والإنسان الذى يعيش فيه . ومن أعماق هذا القلب يشعر
 فابيتزاروف بوحدة المصير بينه وبين « الإنسان » فى عالمنا :

« أنا هنا وهناك ، فى كل مكان

عامل فى تكساس ،

حمال فى الجزائر ،

شاعر . .

فى كل مكان أنا ..

ومن أعماق هذا القلب يشعر فابترزاروف برفيف رومانتيكية جديدة ، تحتوى
الواقع المربك كل عفونته ، ولكنها تتجاوز هذا الواقع وتحلق فى آفاق رؤيا جديدة
لم تتشكل بعد: رؤيا، سقط الشاعر دون أن يراها وقد تحولت ببلاده إلى عالم
جديد ، رؤيا كانت فى ضميره حلمًا يراوده فى اليقظة والنوم ، يقول :

« أريد أن أكتب اليوم قصيدة
حيث يستروح البيت أنفاس العصور الجديدة
وحيث تخفق أجنحة الشيطان المتباهى
الذى يذرع الكون من قطب لقطب »

لقد بقيت بلغاريا وإن سقط فابترزاروف « فليس المهم هو الشخص » كما
يقول فى إحدى قصائده ، وقد سقط الألوف غيره « وليس المهم هو الاسم »
كما يقول فى نفس القصيدة . وفى ليلة الإعدام كتب فابترزاروف قصيدتين :
أولاهما لزوجته ، والأخرى لشعبه . وكأن الموت أضفى على ذهنه من الصفاء
الروحى العميق ، ما يدفع مخيلته إلى صياغة وداعه لزوجته فى هذا الإطار :
« سأتيك أحياناً فى غفوتك ،

مثل زائر بعيد ، غير منتظر . .
فلا تركبني ، أنت ، خارجاً على الطريق
ولا توصدى بوجهى الأبواب !
سأدخل دون ضجيج ، وأجلس بهدوء ،
وعيناي مسمرتان ، فى الظلمات ، على وجهك ،
وعندما أكون قد تأملتك حتى استنفدت النظر
سأطوقك . . ومن ثم . . سأمضى » .
بينما يصوغ نداءه لشعبه فى إطار مختلف :
« لقد سقطت . وسيحتل آخر مكانى .
وهذا كل شيء . . . !

ماذا يهم هنا اسم الشخص ؟

سأرى بالرصاص ، ثم . . الدود !

كل هذا بسيط ، منطقي

ولكن في العاصفة ؛

سنكون دوماً معك

يا شعبي

ذلك لأننا أحبيناك»

هذا الاختلاف « الشكلي » بين القصيدتين ، هو اختلاف التكامل ، وليس اختلاف التناقض ، هو أيضاً ذلك المزيج المركب من رفيف الرومانتيكية وأصداء الواقع الصاخب . . والحق أنهما يكملان بعضهما البعض كلونين في صورة واحدة ، أو كخطين يتوازيان أحياناً ويتقاطعان أحياناً أخرى . . فالزيارة التي يستلهمها من مادة الحلم لرؤية زوجته بعد الموت ، هي الخط الذي يتكامل — بالتوازي أو التقاطع — مع الخط الآخر أو « العاصفة » التي يلتقي فيها دوماً مع الشعب المناضل . تماماً كلونين في صورة واحدة ، لونها الأول هو « الحياة » التي ينبض بها قلب الشعب ، واللون الآخر هو النهاية الفاجعة التي تفاجئ الفرد في خضم النضال ، وبخاصة إذا كانت نهاية شاعر غرد طويلاً للحياة .

* * *

على أن بطولة فابتزاروف ، سواء تلك التي عبر عنها في شعره ، أو التي عبر عنها في حياته وموته ، تظل في البداية والنهاية نموذجاً للبطولة « الشخصية » أو بطولة الفرد . وبخاصة في إطار دولة العدوان على الشعوب الأخرى ، فصورة « البطل » الذي يرى في بلاده قاعدة للعدوان ، ويصبح هو في وحدة قاسية مع ضميره الحر مقاتلاً في صفوف شعوب أخرى استهدفت للعدوان . . هي صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التقليدية للبطل التراجيدي وإن تغلب الخط الملحمي على بنائه من خلال حركة الصراع بينه وبين نفسه حيناً ، وبينه وبين قوى الشر في معظم الأحيان . - غير أننا في نهاية الأمر — مهما رجحت كفة

الصراع الداخلى فى لحظة أو كفة الصراع الخارجى فى بقية اللحظات - نستقبل صورة نموذجية للبطولة « الشخصية » أو بطولة الفرد . وعلى النقيض من ذلك تماماً تصلنا صورة البطولة فى شعر المقاومة الفيتنامية ، إذ هى تمثل فى عصرنا نموذج البطولة الجماعية فى مواجهة أبشع ألوان العدوان الحديث الذى تقوده الإمبريالية الأمريكية على نطاق العالم أجمع . ولكن فيتنام وحدها ، من بين جميع النقاط التى ركزت عليها الولايات المتحدة ، تمثل « نقطة قوة » فى كيان البطولة المناضلة ضد الوحش الأمريكى . فإذا كان « جيفارا » هو الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الفرد، فإن فيتنام هى الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الجماعة . . والشاعر الفيتنامى المناضل ، وقد ترسب فى تكوينه هذه الحقيقة الهامة ، تخلص تماماً من تراجيدية الشاعر البلغارى ورومانتيكية جيفارا، ومنح الغلبة نهائياً للصراع الملحمى . وأقول « الصراع الملحمى » وليس البناء الملحمى ، لأن الشعر الفيتنامى المعاصر لا يقوم بناؤه على أساس الملاحمة فى شكلها الخارجى ، إذ هو من هذه الزاوية أقرب إلى نظام البلاد والسوناتا فى الشعر الغربى . وإنما هو يستلهم من الملاحمة جوهرها المحتدم بالصراع بين الفرد والقوى الخارجية .

ومن الطبيعى أن يكون مشهد « الحرب » هو الخط الأساسى فى صورة البطولة التى يرسمها شعر المقاومة الفيتنامى ، ولكنه الخط المركز القصير الذى يصل إلى هدفه من أيسر الطرق . . ولعل قصر هذا الخط وتركيزه يضىء عليه شيئاً من المباشرة الصارخة ، ولكن من ذا الذى يعيش فوق أرض فيتنام دون أن تتخلل حياته « الصرخات » ؟ . . ومع هذا فإن الحرب - على الطبيعة هناك - ليست بمعزل عن الحياة اليومية ، بل لقد أصبحت جزءاً لا يتجزأ من هذه الحياة بحيث إن الشاعر الفيتنامى لا يحس بأنه يهتف أو « يقرر » حين يصرخ سانه هاى فى « أغنية المقاتلين » :

« البنادق والقنابل ليست طريقنا إلى الحياة
فلم نكن أبداً أصدقاء للحرب ،

ولكنهم أقبلوا مسلحين حتى الأسنان ،
فهل نسلم أنفسنا للعبودية ؟ كلا « (١) .

لا يحس الشاعر الفيتنامي بأنه خرج على أصول الفن التي تميل إلى الإيحاء بدلاً من الصراخ ، ولكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذ قرأنا هذا الشعر بمعزل عن تصوراتنا لما يجرى على أرض بلاده . . فهو يكتب القصيدة بيده اليمنى ويمسك البندقية بيده اليسرى ، وهو ليس نموذجاً مفرداً شاذاً ، بل هو ذرة دم تجري في القلب الأكبر الذي يضح الدماء كل لحظة بلا توقف . فالشعب كله هو هذا الشاعر ، يأكل ويشرب ويحب ويقاتل في وقت واحد . ولم يعد هناك وقت للحب وآخر للضرب ، لأن العدو لا يمنحهم الفرصة لهذه التفرقة ، فأصبحوا يحبون وهم يقاتلون ، ويقاتلون وهم يمارسون بقية أشكال حياتهم الطبيعية . أى أن القتال جزء لا ينفصل من هذه الحياة « الطبيعية » وليس استثناء ، وهو يخص الشعب بأسره ، وليست له جهة أخرى للاختصاص . هذه المعاني تتدفق من أعماق التجربة الفيتنامية في كتابة شعر المقاومة ، فمن النادر أن نجد قصيدة نضالية خالية من الحب ومآسيه . وبالطبع لا بد وأن تكون الحرب — لا القدر أو المجتمع ! — هي مأساة الحب الأولى في فيتنام . . فالأغلب أن العاشق أو الحبيبة يلقي أحدهما أو كلاهما مصرعه على يدي العدو . وأن تكون الحرب هي مأساة الحب ، فإن الشعراء الفيتناميين يضيفون إلى الصورة الشعرية أبعاداً جديدة عرفها كل شعر عظيم في الماضي ، ولكنها تستمد جذتها وحيويتها من طبيعة العصر وروح القرن العشرين الذي نحيا في ثلثه الأخير . في قصيدة سانه هاى « لقد عبرت الخط الفاصل » نعيش معه في حلم أشبه بكابوس التقي فيه بحبيبته التي فارقها منذ بعيد فلم تتخذ لنفسها زوجاً آخر ، ولكن الذراع التي كان يستريح عليها الرأس العاشق أصابها جرح من رصاص العدو ؛ فلم يعد لها مكان تستند عليه :

« جف حلقى ،

وأمسست دموعى تحمل ألى .

(١) جميع المختارات الشعرية الفيتنامية مأخوذة عن الطبعة الإنجليزية لكتاب « الأدب وحركة التحرر الوطني في جنوب فيتنام » الذي قمت بنقله للعربية بعنوان « أدب المقاومة في فيتنام » منشورات وزارة الثقافة السورية .

في صدرك حيث كنت أدفن رأسي

كان الغضب يغلي

صاح الديك في مكان ما ،

واستيقظت من نومي ،

وحين تذكرت حلمي

ثقب فؤادي الأسى .

من الجنوب الشهيد ،

أواه ، هل تعرفينه يا حبيتي ؟

كل ليلة ، حين أقابلك ، يعبر قلبي

حدود الخط الفاصل .

في صغيرة واحدة من الماضي والحاضر والمستقبل ، من الحب والحرب ، من الحياة والموت ، نسج الشاعر هذه المأساة الموهلة في البساطة والتعقيد معاً . . . هي قصة حب بسيطة حقاً ، ماتت فيها الحبيبة وأصبحت ذكرى تتوهج في خيال الشاعر كلما أوى إلى فراشه لينام فيعبر الخط الفاصل بين الحرب والسلام ليعيش لحظات هائلة مترعة بالحب ، تتوسل إليه الذكرى بالذراع المكسورة أن يغط في النوم فلن يجد الرأس العاشق مكاناً يأوى إليه ، ولكن ديكاً يصبح في مكان ما يثقب فؤاده بالأسى لأنه سرعان ما يتنبه إلى حقيقة وحيدة تملأ حياته كلها ، نوماً ويقظة ، هي أن قلبه بمفرده هو الذي يعبر حدود « الخط الفاصل » . وبالرغم من بساطة البناء الدرامي في القصيدة ، إلا أنه كلما توغلنا في هذا القلب الذي يرحل كل ليلة من « الجنوب الشهيد » ندرك أنه قلب شعب كامل يتوق في أحلامه إلى الحب ، ولا يرى مفراً من الحب ليعبر الخط الذي يفصل بينه وبين السلام . وهو نفس المحور الذي تدور من حوله قصيدة « وطني » للشاعر جيانج نام . . فقد أحب وطنه فيما مضى من كلمات الكتب وصيحات الطيور وصيد الفراش وجلد أمه له بالسياط . ويذكر فيما يذكر أن فتاة صغيرة شاهدته يبكي ذات مرة على أثر « علقه ساخنة » من أمه . ثم انطلقت الثورة وبدأت

« الحرب الطويلة » وانضم إلى صفوف المناضلين . وعاد ذات يوم ونظر في عيني جارته الصغيرة — التي لم تعد صغيرة — فأحس بالدفء بالرغم من انهيار المطر .
 وحين عاد مرة أخرى أثناء فترة ساد خلالها الهدوء تصارحت العيون بما لم تش به الكلمات . وفي المرة الثالثة لم يجدها . قتلها الأعداء وألقوا بجثتها بعيداً ، لأنه لم تكن أقل منه « حياة » ولا « وجوداً » في هذا الوطن :

« لقد عشقت وطني ذات مرة ، لطوره وفراشه ،
 والأيام التي أمضيتها لعوباً شقيماً تجلديني أي بالسياط
 وإنني لأعشقه الآن ، لكل ذرة من تراب الأرض
 يتوسدها جزء من جسد ودم الفتاة التي أحبتها للأبد » .

هكذا ترتفع المرأة — أوتكاد — في القصيدة الفيتنامية المعاصرة إلى مستوى الأسطورة ، إنها من الملامح الرئيسية في صورة البطولة التي يقدمها هذا الشعر لأنها المرأة التي حفل بها الشعر على مدى الزمان ولكن لأنها « المرأة الفيتنامية » التي جعلت للحب والحرب مذاقاً واحداً ، ومن الحياة والموت مشهداً واحداً . لهذه تكاد ترتفع إلى مستوى الأسطورة فهي « الوجه الغائب » بلحمه ودمه ، الحاضر دوماً بروحه ، كأنه روح فيتنام كلها ، روح المقاومة الجسورة الصامدة . إننا في معظم أشعار المقاومة ، نلتقي بالمعاني المجردة كالحرية والثورة أو المعاني المجسدة كالأرض والعرض ، أو معاني النضال المباشرة كالعقيدة والإيمان والحزب . . . ويحاول الشعر الفيتنامي الحديث أن يقدم صورة جديدة هي أقرب إلى صورة « الزا » عند أراجون ، مع اختلاف بسيط هي أن لكل شاعر فيتنامي الزاه ، بينما تغني شعراء المقاومة الفرنسية بأشياء أخرى عديدة . إن المرأة والحب هي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء فيتنام الجنوبية ، وهي ليست المرأة « الأنثى » بقدر ما هي المرأة « النضال » . هذا لا ينفي مطلقاً أن عبق الأنوثة يجذب أنف المناضل الفيتنامي إلى حبيبته ، ولكن عطر المقاومة هو عرق جميع النساء وعطرهن الذي يشد المناضلين من الشعراء إلى تطريز أسمائهن من صفات الأسطورة . يستهل جيانج نام قصيدته « عبور قرية في الليل » قائلاً :

« كان القارب قادماً في الهزيع الأخير من الليل :
وأكوام البوص بارزة على سطح الماء .
والجدايف يهز السماء المرصعة بالنجوم ،
والطائر الشارد استدار في الفضاء

أدارت فتاة الساميان^(١) قدميها بسرواهما ،

وهبت ريح باردة من الكشبان ،

وحملت الأمتعة إلى ظهر السفينة ،

الزهور المتوحشة والحشائش الجافة : رائحة الغابة والجبل .

وإذ تلامست يداها ، احمرت وجنتاها ،

لفحتني أنفاسها الدافئة ، وتوترت إيماءاتها السريعة »

ويكاد أن يصف لنا صورة تفصيلية لما جرى للقارب وتهديد العدو حتى وصوله بسلام ، ليرز شجاعة الفتاة من ناحية و « إنسانية » المناضلين من ناحية أخرى . . . فليس الأبطال تماثيل مجوفة باردة ، ولكنهم بشريون بطولتهم من خلال إنسانيتهم ولا يفقدونها إذا انساقت هذه الإنسانية مع الحب والمرأة وكافة المشاعر « الطبيعية » لبقية البشر . لا شيء ، إلا لأن البطولة في هذا الجزء من العالم ليست مقصورة على « أفراد » بعينهم ، وإنما هي بطولة كل كائن بشري يعيش ويتنفس ، وبالتالي فليست هناك حاجة إلى أقنعة تحمي البطولة من « عيون الناس » لتمارس حقوقها البشرية بعيداً عنهم حتى تحتفظ لنفسها في أذهانهم « بصورة غير بشرية جديرة بالتأليه » . البطل هناك هو فيتنام سواء تجسد في فتاة الساميان وهي تقود السفينة الصغيرة وسط أهوال الظلام وتربص العدو ، أو وهي وقد احمرت وجنتاها حين تلامست يداها بيدي زميلها . إن البطولة ليست في امتشاق السلاح فحسب ، وإنما تتجاوز هذه الخطوة اليسيرة على المواطن الفيتنامي إلى مقاومة الموت من الداخل . فالموت الخارجي على أيدي الأعداء ، لم تعد له السطوة على النفوس كما هو الأمر في بلاد أخرى ، وإنما الموت الذي يقاومه المناضل

(١) نوع من السفن الصينية يستخدم في الشرق الأقصى .

الفيتنامي في شعره وينتصر عليه في حياته هو الموت الداخلي ، موت النفس . .
فأن يعيش الإنسان حياته العادية البسيطة بكل نقائصها وعيوبها هو نوع من
المقاومة التي تنبع بطولتها من القدرة على « الحياة » مجرد الحياة الطبيعية بما تشتمل
عليه — في أحد جوانبها — من نزوات .

ويمتزج الحلم بالواقع في الشعر الفيتنامي ليصوغ الشاعر تجربة النصر في إطار من
الآمل يشبه اليقين . . فلربما تموت الحبيبة أو يجرح العاشق في الحرب ، ولكن
الظلال القائمة التي تتمدد من قامة المأساة ، ليست ظلالاً أبدية . والمرارة التي
تخلفها ليست في طعم العلقم . . وإنما هي مرارة مؤقتة . لذلك تشف ظلال
المأساة حتى لتصبح خيالاً سرعان ما يتبخر مع أشعة الشمس . وكذلك
تخف درجة المرارة حتى لتصبح لدعة طارئة . هكذا يغني « فيين فونج » في
قصيدته « سنتزوج في الربيع » . . لقد تأهبت القرية كلها لليلة العيد فاستحم
كل شيء في ضوء القمر وهاجت الأشواق تعربد في ذاكرته :

« إنني أفكر فيك يا حي ، في تلك الأيام المظلمة
حين عشت تحت الأرض في سرداب ،
أكلت من قصعة الأرز وشربت من فياسكا ،
أنفث غضبي على سطح الأرض الباردة .
واشتريت لي أرزاً كل ليلة ، وعيناك تبرقان ،
والنجوم وحدها هي التي شهدت حبنا ،
لقد حلمت بـ « كوك انه داي »
عند ما رأيتني أنت « لوونج سون با »^(١)
وانفتح قبرها ذات مساء
وخرجت منه فراشتان بيضاوان غابتا في السماء ،
تحررا من الظلم ، وهما يتمتعان أخيراً بالسعادة » .

(١) عاشقان تعيسان في قصة قديمة .

وتروى لنا بقية القصيدة كيف وصلته قطعة قماش كتبت عليها أنها في غمرة المقاومة لاتزال ، ولكن الرسالة تلوّثت بدماء حاملة الرسائل المناضلة التي قتلها العدو في الطريق . . . وكأن الشاعر وهو يبحث في ذاكرته عن الحبيبة الغائبة عليه أن يتذكر وجهاً آخر لفتاة لقيت مصرعها ولا بد أن كان لها عاشق ما يزال يبحث عنها في ضجة العيد ! نوع جديد من الرومانتيكية الثورية يتبادل فيه الرجل والمرأة صدارة الصورة ، فلم تعد المرأة في انتظار « الغائب » ، للفارس ، البطل . . . وإنما هما يلتقيان على خط النار تارة ، وبين جدران الذاكرة والأحلام تارة أخرى ، يلتقيان على طريق واحد ، هو الحرب من أجل السلم ، والحرب من أجل الحب . . . وسيلة كريمة لغاية جميلة ، ولكنه تعقيد الحياة التي لم تتخل بعد عن الجمع بين النقيض ، ولو أدت إلى هذا الحشد من المآسى . وهو التعقيد الذي يصل بقصيدة فولكورية أعاد صياغتها نجوك أنه بعنوان : « ظلال شجرة كنيا » (١) إلى الدرورة . . . فهي أغنية فولكورية يوظف فيها الشاعر الضمائر الثلاثة ، المتكلم والغائب والمخاطب ، ويستخدم فيها الأزمنة الثلاثة ، الماضي والحاضر والمستقبل ، ويجرد فيها الأماكن الثلاثة ، السماء والأرض وما بينهما . . . حتى يحيط إحاطة أسطورية بهذا الذي يجري على أرض بلاده ، والذي لا بد أن الأجيال القادمة سوف يعوزها البديل الأسطوري عن الواقع حتى تتمثل ضخامة التجربة وروعها . والقصيدة أشبه بحلم من مقطعين :

« في الصباح ذهبت إلى الحقل ،
رأيت ظلال شجرة كنيا العظيمة ،
تمتد وتنحني نحوي
وتغطيني حتى الرسغ
لقد عدت إلى بيتي مفكرة فيك
ولم أستطع أن أنام .
عند الظهر أقبلت أي من الحقل
لقد رأت ظلال شجرة كنيا ،

(١) في الإنجليزية تكتب هكذا K'nia .

والظل المستدير أسفل الشجرة
 غطى ظهر أمي ،
 أمي عادت إلى البيت مفكرة فيك ،
 بكّت أمي .

يعتمد الشاعر هنا على المراثيات المألوفة اعتماداً تاماً ، فالحقل والشجرة العظيمة والظلال والأم هي جماع الرؤية البصرية التي تقتحم مخيلة الشاعر . أما الحدث فهو هذه الظلال التي تمتد بطول الشجرة الكبيرة حتى تغطي من يقف بقربها حتى الرسغ ، هذا ما حدث له في الصباح ، وهو نفسه ما حدث للأم عند الظهر . وبين الابن والأم تغيب عن ناظرينا شخصية ثالثة يفكر فيها كلاهما ، يفكران فيها حتى البكاء . وليس من شك في أن شجرة « K'nia » هذه لها علاقة وثيقة الارتباط بالفولكلور الفيتنامي ، والشاعر يستخدم ما توحى به من معانٍ في نسج هذه « الرؤيا » التي يتوقف بها المقطع الأول من القصيدة عند حدود التفكير في هذا « الشيء » الثالث الذي لانراه ، وبكاء الأم التي غطى ظهرها الظل المستدير أسفل الشجرة . لعل الشاعر هنا يزاوج بين الرمز والأسطورة في هذه القصيدة الرائعة . ولكننا حين نقول الرمز إنما نقصد ذلك المعنى الحديث في الأدب الأوربي ، وليست « الكناية » المعروفة في الأدب العربي . . فليست هنا « بدائل » مادية بأخرى معنوية أو العكس كالشفرة . وكذلك البناء الأسطوري في القصيدة لا يركز على الإشارات الجزئية العاجلة ، وإنما ينسج الشاعر في كيان الأسطورة « ككل » كهفاً يودع فيه رؤياه الموعلة في الذاتية والتفرد من ناحية ، والمبطنة بوجودان أمه بأسرها من ناحية أخرى . يستكمل الشاعر أسطوره قائلاً :

« سألت شجرة كنيا ،
 « أنبئني إلى أين تتجه الرياح ؟ »
 « إنها تتجه إلى حيث تشرق الشمس »
 سألت أمي شجرة كنيا :

« من أين تمتص جذورك المياه ؟ »
 « إنها تترى من ينابيع الشمال »
 إن دودة الأرض تعيش فوق التربة التي تغذيها ،
 إن طائر الـ « في » يعيش في الغابة التي تأويه .
 إننى وأنى نفكر فيك ،
 أنت التي تجددين نفسك عند ينابيع الشمال ،
 كظل شجرة كنيا ،
 كريح شجرة كنيا .

سؤالان ، أولهما يتوجه إلى المستقبل ، فالرياح التي تتجه إلى مشرق الشمس هي « المسار الزمني » في القصيدة ، والثاني يتوجه إلى الماضي ، فالجذور التي تمتص المياه من ينابيع الشمال هي « التحديد المكاني » في القصيدة . . ولعل الوجه الغائب عنى وعنك الآن ، الوجه الحاضر أبداً في ابتهالات الابن والأم ، هو الثورة ، هو فيتنام التي لا ينفصل جنوبها — أو جذورها — عن شمالها أو ينابيعها ، والتي تمتد شعاعها إلى قرص الشمس حيث الشرق هو مآلها ومشواها . . فإذا كانت ديدان الأرض لاتحيا إلا فوق التربة التي تغذيها ، وإذا كان طائر الـ « في » لا يعيش إلا في الغابة التي تأويه ، فإنه من حق فيتنام الثورة ، أن تترى من « ينبوع » شمالها وأن تلتمس الدفء في شمس الشرق وليس بين أحضان الولايات المتحدة . إن هذه القصيدة التي تعد من أروع قصائد شعر المقاومة الفيتنامية ، إنما تستمد روعتها من هذا المناخ الفولكلوري الحصب الذي يربط بين « التراث » في حياة الشعب الفيتنامي و « المستقبل » الذي ينتظر هذا الشعب في أقصى القمم ، عند تخوم الشمس عبر هذا « الحاضر » المجيد ، حاضر الثورة التي ألهمت في خيال الأجيال المناضلة في شتى بقاع العالم حرارة الأمل في حياة حرة . وما الابن والأم إلا علاقة الأجيال ببعضها البعض ، وما الظل إلا صورة التراث ترسمها قامة الشجرة المديدة ، فيتنام العظيمة . وما الريح إلا تيار المستقبل ، المتجه دوماً إلى حيث تشرق الشمس .

ويختلف الشعر الوطنى الأفريقى فى كثير من صفاته عن خصائص شعر المقاومة فى أوروبا وآسيا . ذلك أن تاريخ القارة السوداء مع الاستعمار من ناحية ، ومع الحضارة من ناحية أخرى ، قد أفرد لفنها صفحة جديدة تماماً فى تاريخ الأدب ، تكاد كل كلمة فيها أن تكون ناقوساً يذق بغير انقطاع لمقاومة الغاصب الأجنبى . إن تاريخ الأدب فى أفريقيا ، والشعر بخاصة ، هو نفسه تاريخ المقاومة الأفريقية ، ولذلك كان أدب المقاومة ، والشعر فى طبيعته ، ذا جذور عميقة فى الأرض السوداء ، وتقاليد غائرة فى الوجدان الأفريقى . . فهو ليس حدثاً طرى العود ، وليس ضعفاً عابر المقام ، وإنما هو يستمد قوته وضعفه وتاريخه من القوة والضعف والتاريخ الأفريقى . وإذا كنت أنتخذ قصيدة الشاعر الغينى كونتیه « سايدون تيديانى » نموذجاً للدراسة فى هذا البحث فليس ذلك لأنها تختلف من حيث القيمة الفنية عن إنتاج الشعراء الأفريقيين العظام ، وإنما لكونها تجمع بين أهم الخصائص الفنية والفكرية فى الشعر الأفريقى الذى يختلف فى الكثير عن شعر الأمم الأخرى ، ولأن الشاعر صاحبها يكاد أن يكون غائباً عن مجلدات الشعر الأفريقى ومختاراته التى تخضع فى صدورهم لأهواء دور النشر فى أوروبا وأمريكا . والقصيدة عنوانها « الشهداء » وقد نشرت بالعدد الأول من مجلة « الأدب الأفريقى الآسيوى » .

يفتح « كونتیه » قصيدته بقوله :

« الدم المحرق ما زال يسيل

على الرمال السوداء فى الطرقات

الدم يسيل ، ويخصب الأرض السوداء

إن الموتى المغمورين يذهبون ويقبلون

فى تضاعيف ذكريات أوراق الشجر ، والسماء »

حين قلت إن هذه القصيدة تجمع « أهم » الخصائص فى الشعر الأفريقى التى يختلف بها عن أى شعر آخر ، لم أكن أقصد بالطبع أن هناك قصيدة واحدة يمكن أن تمثل شعراً بأكمله . ولكنى قصدت أن هناك شعراً قد يبلغ فى القصيدة

الواحدة أبياتاً قليلة العدد ، ولكنه وهب هذه الصفة النادرة في كل شعر ، أنه يجمع أهم الخصائص « القومية » في الشعر الأم . ولما كان الشعر الأفريقي بأكمله هو شعر « قومي » أولاً وقبل كل شيء فإنه في إمكان القصيدة الموهوبة أن تمنحنا هذه السمات التي لا تختلف بها وحدها ، وإنما يختلف بها الشعر الذي تنتمي إليه ، عن أي شعر آخر .

وقصيدة « الشهداء » تقول في افتتاحيتها إنها من الشعر الموهوب في تقديم « النموذج » المفرد الدال على الكل ، الدال على الجوهر ، أو الخط العام . فالعمود الفقري في بناء هذه الافتتاحية ، وبقية مقاطع القصيدة هي « الصورة » الحسية ذات البعدين في الزمان والمكان . وبالرغم من هذا البعد المزدوج ، فإنها صورة مباشرة تقطع المسافة بين الكلمة والرمز بأن تجعل قاموسها هو معجم الحياة الواقعية بكل كثافتها .. فالدم « يسيل » على الرمال ، و « يخصب » الأرض . . . وليست هذه مجردات من قبيل المجاز ، فالإنخصاب الذي يحدثه الدم للأرض ، هو إيمان عميق الغور في نفسية الأفريقي وتاريخه الحضاري . في اللغة العربية تقول إن الدم يروي شجرة الحرية من قبيل البلاغة اللفظية ، ولكن الشاعر الأفريقي حين يتلفظ بالأرض والدم ، فهو يجتر تاريخاً كاملاً على شفثيه ، وهو يجتر إيماناً عميقاً من الوجدان . وهذا مالا يجعل من كلماته « رموزاً بلاغية أو كنيات » وإنما هي ذرات الواقع الحي الذي عاشه ويعيشه ، عاشه في الماضي تاريخاً ، ويعيشه الآن حضارة . وليس « الموتى المغمورون » أو ملايين الشهداء مجرد أسماء مجهولة تقام لها النصب والشواهد ، وإنما هم يعودون إلى « التجسد » في أوراق الشجر ، تجسداً أقرب إلى الرهينة والتبتل في معبد المقاومة . لقد سفحوا دماءهم على الأرض فأخصبتها ، وأورقت الأشجار بحرارة أرواحهم التي لم تفارق « العالم الأفريقي » ولا خياله ، وإنما هي تشارك من موقعها « ولو بالذكريات » .

« والموتى الذين يكسوهم الشرر

إذ يحطمون الليل الذي لا نجم فيه »

فذكريات الموتى ليست موالاةً ولا نايًا يستدر الحنين من الحنايا ، ولكنهم
مناضلون لا يكفون عن المقاومة بالرغم من النصر المؤقت الذى يحرزه العدو بسفح
دمائهم . والشاعر هنا يستغل أقصى إمكانيات الذخيرة الوجدانية عند الأفريقى ،
يستغل خرافاته وأحلامه وأشواقه وعقائده ، فى صياغة « الحنجر » الذى عليه
أن يغرسه فى ظهور الأعداء « الذين تطهروا من لوثات الدماء ، فى ولائم الأحشاء
السوداء » فهو يستنفر روح الثأر والغضب والعنف التى يتصف بها الأفريقى على
أنها سوءات التخلف ، يستنفرها من كيانه الفردى ليوحد « روح الجماعة » فى
ثأركبير مشترك ، فى غضب عظيم مشترك ، فى عنف واحد مشترك ، لينزل بضربة
قاضية على الجلادين الذين غنوا أغانيهم وصمتوا :

« نسوا موتانا الذين يعلو شفاههم الزبد »

فالموتى ، الشهداء الأحياء ، هم الذين ينسجون البنية الدرامية فى القصيدة ،
هم الذين يقيمون أعمدة البناء بدمائهم التى سالت على الرمال السوداء ، وأرواحهم
المنبثة فى أوراق الشجر ، واقتحامهم لليل الذى بلا نجوم حتى يفيق هواه « أكل
أحشاء السود » الذين نسوا موتانا وقتلاهم ، شهداءنا وضحاياهم : فإذا اجتمع
الموتى جنباً إلى جنب مع الأحياء باتت دروع العدو رقاقاً كالشمع :

« هشة ، هاربة من وجه الحجر المحترق ،

سوف تتطاير مرقاً كخيوط العنكبوت

فى ضباب نهاية الفصول

بالأمس ، كان الليل .

وغداً

غداً سوف يشرق النهار »

ولا ينبثق هذا التفاؤل من أوهام المنى ، وإنما يوحى بها الاتساق الشعرى فى
القصيدة منذ البداية . لهذا لايجىء التفاؤل « مفاجأة » درامية ، أو نشيداً
انفعالياً متحمساً ، وإنما استكمالاً عفويّاً يتماسك مع ضرورة الفكر والوجدان
السائد على روح الشاعر والمتلقى معاً .

وبعد ، فالشعر هو « فن المقاومة » في لحظة حضور ، نادراً ما يتنبأ بالكارثة ،
و قليلاً ما يؤرخ للهزيمة ، ولكنه دائماً في خط النار ، بل خط القتال الأول من
الجهة . والشعر هو فن المقاومة بمعناها الوطني ، ونادراً ما يتخذ أبعاداً إنسانية
شاملة ، و قليلاً ما يركز على أبعاد اجتماعية واضحة ، ولكنه دوماً هو رسول الدفاع
عن الأرض وإنسانها . لذلك كانت صورة البطولة في شعر المقاومة أقرب ما تكون
إلى السيرة الذاتية للشاعر متمثلاً أعماق خصائص الفرد ، وأشمل جوهرات الوطن .

الفصل العاشر

رؤيا البطولة في شعر المقاومة المصرية

إذا كان الشعر هو « فن المقاومة » بشكل عام ، فإن هذا المعنى لا يتحدد في سرعة الاستجابة الشعورية من جانب الشعراء فحسب ، وإنما يتحدد هذا المعنى كذلك في قدرة البناء الشعري على تمثل « الحدث الوطني » واستيعابه في صورة مركزة قادرة على الوفاء بتجسيد مشاعر الفنان وأفكاره . ولعلنا في تاريخ مصر الحديث نجد في العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ أبرز مراحل « شعر المقاومة المصرية » وأكثرها ازدهاراً .. فلقد تجاوز الشعراء المصريون — من ناحية الكم — بقية زملائهم الأدباء في التعبير عن « الحدث الوطني » وتمكن بعضهم من الوصول إلى درجات من النضج والاكتمال . ولقد جاءت معظم الأعمال الروائية والمسرحية التي صاغت من العدوان محورها الفني ، متأخرة — في حساب الزمن — بما يقدر أحياناً بعشر سنوات . ولم تكن هناك في الميدان — إلى جانب الشعر — سوى القصة القصيرة التي لم تصل في أحسن أحوالها إلى مستوى الشعر ، من زاوية الكم على الأقل . وذلك باستثناء الأغنية التي تعد في نماذجها الطيبة فرعاً في دوحة الشعر .

والحق أن العلاقة بين الشعر والعدوان في ١٩٥٦ تستحق الالتفات لأكثر من سبب . . فقد كانت « جبهة الشعر » إن جاز التعبير ، هي أعرض الجبهات الأدبية التي عرفت المقاومة المصرية الحديثة ، إذ بينما نستطيع أن نجعل من محمود سامي البارودي وعبد الله النديم لساناً مباشراً للثورة العربية ، كما نستطيع أن نجعل من سيد درويش وبيرم التونسي لساناً ناطقاً باسم ثورة ١٩١٩ ، فإننا نستطيع أن نرصد عشرات الأسماء التي نطقت شعراً — بمختلف اللهجات والاتجاهات — إبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ ، ولا عبرة في هذا الصدد بما تواضع بعض المؤرخين والنقاد على تسميته « بشعر الثورة » الذي يبتعد في

الكثير الكثير عن الثورة ويقترّب في القليل القليل من الشعر . فالثورة في « شعر » هؤلاء وأولئك كانت في الأغلب الأعم إحدى « المناسبات » التي لا تزيد - في مضمونها العميق - عن مضمون التهاني بمولود سعيد أو ترقية أو مضمون التعازي والثناء . أما شعر البارودي والنديم وألحان سيد درويش وأغانيه فقد كانت هذه النماذج « قضية » يحيها أصحابها حتى النخاع ، قضية هي الأصل وغيرها فروع ، بينما كانت الثورة في حياة الدين تضم أسماءهم وبضعة أبيات من شعرهم مجلدات - قبل أصحابها أن يسموها « بشعر الثورة » - مجرد عابر سبيل وعرض زائل ، لأن قضيتهم الرئيسية كانت شيئاً آخر هو السلطة الخديوية عند شوقي ، وهو الجامعة الإسلامية عند أحمد محرم ، وغير ذلك من الأهداف التي قد يختلف الناس حول تقييمها ومكانها من التاريخ ، ولكنهم لا يختلفون عن كونها « موقفاً » بعيداً خطوة أو خطوات عن مسار الثورة المصرية .

وإلى تيار البارودي والنديم وسيد درويش وبيرم التونسي ، ينتمي الجيل المصري الجديد من الشعراء الذين واكبوا عدوان ١٩٥٦ في أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا الحديث . وعندما أطلق كلمة « تيار » على شعراء الثورة العربية وثورة ١٩١٩ فإنما أقصد به « المقاومة » فكراً ووجداناً وحملاً للسلاح متفاوت درجة الانخراط في سلك هذا التيار من التوحد مع الثورة كما هو الحال مع عبد الله النديم ، إلى النفي خارج البلاد كما هو الحال مع بيرم التونسي . إلى هذا التيار الذي يتخذ من المقاومة محوراً رئيسياً ، ينتمي الجيل المصري الجديد الذي انبثق صوته الشعري مع إرهابات الثورة وفي أتونها . أي أن هذا الجيل - من إحدى الزوايا - هو وريث أعرق التقاليد الثورية في الشعر المصري . ولكن هذا الجيل من زاوية أخرى هو « ثورة » على التقاليد الشعرية السابقة عليه ، لقد وضعه التاريخ على تخوم مرحلة ثورية في المجتمع والشعر على السواء . فهو يأخذ حقاً عن أسلافه أروع ما عندهم وهو تجسيد الثورة في أشخاصهم وفي شعرهم ، ولكنه يتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أعمق ، إلى التوحيد بين الثورة وشعرها . فقد تصادف أن ولدت حركة الشعر الحديث في أواخر الأربعينات وأوائل

الحمسينات ، أى إبان مرحلة الغليان المحتدم فى باطن الأرض المصرية الحبلية بالثورة . ومن هنا حمل هذا الجيل أعباء ثورتين ، ثورة الشعب وثورة الفن ، وإن كان الكثيرون من رواد الثورتين يرونها ثورة واحدة ذات شقين ، فالشعب والفن وحدة واحدة ، وليست ثورة الشعر بالحديد إلا استجابة عميقة لثورة الشعب فى إطارها بالحديد .

وكانت العامية المصرية أقدر قوالب التعبير اللغوى فى التقاط الظاهرة الشعورية المضطربة فى قلوب المصريين ، لا لأنها لغة التخاطب بين أوسع الجماهير ، بل لأن تراثها الفنى أعمق نفوذاً لدى الوجدان الشعبى من التراث العربى الفصيح . ويشهد التاريخ الوطنى لهذا الشعب أن أغنيات سيد درويش قد عاشت بين جوائبه إلى الآن ، بينما ترقد آيات شعر البارودى « نصوصاً » فى كتب المحفوظات المدرسية ، فالعيب هنا ليس كامناً فى شعراء الفصحى ، وإنما نستطيع القول بأن الوجدان المصرى لا يزال وجداناً « عامياً » إن جاز التعبير ، أى إنه يجيد استقبال العامية وتمثلها والتفاعل معها أكثر من إجادته لاستقبال الفصحى . ولعل ذبوع الأغنية الوطنية فى تركيبها العامى لا يعدله ذبوعها فى التركيب الفصيح بالرغم من وحدة اللحن الموسيقى وجهاز الإرسال لكل منهما . بل إن اللحن ومحطة الإذاعة قد أتاحا الفرصة كاملة أمام أغنية ركيكة اللفظ والمعنى هى نشيد « الله أكبر » ومع هذا لم يترسب منها فى الأعماق سوى اللحن بينما تبقّت « والله زمان ياسلاحى » بكل ماتشعه من عواطف وأفكار .

على أن الأغنية المذاعة لا تدخل فى مجال بحثنا ، لأن الأغنية المصرية فى عمومها وعلى وفرة ما بذل فى الارتقاء بها من جهود لم ترتفع بعد إلى مستوى الشعر . وإنما نحن نتناول هنا تلك الظاهرة « الشعرية » التى تألقت فى سماء الأدب المصرى فى أوائل الخمسينات متخذة من العامية أداة تعبيرية ومن مشكلات الشعب الكادح محوراً فكرياً . . حتى إذا دقت طبول الحرب الاستعمارية كانت هذه الظاهرة سباقاً فى التنبؤ بها والتنبيه لها ومواكبتها وتأريخها . والحق أن العامية المصرية — كتركيب لغوى — ليست معجماً من الألفاظ المجردة ،

وإنما هي تحمل في كل حرف من حروفها تاريخ هذا الشعب — طبقاته الدنيا على وجه خاص — مع القهر في مختلف ألوانه ، حتى لحظات الفرح في هذا التاريخ لا تفلت أطيافها من روح الحزن . وليس من شك في أن اللغة — أية لغة — لا تدخل في عناصر البناء الفوقي للمجتمع ، وهو الذي يضم الآداب والفنون والقانون والسياسة وما إليها من « انعكاسات علوية » لما يجري في البناء التحتي للمجتمع حيث تكويناته الاقتصادية وخطوطه الاجتماعية . اللغة — أية لغة — ليست عنصراً من عناصر « القمة » في البناء الاجتماعي ، وبالتالي فهي ليست — بالقطع — تعبيراً طبقيّاً ، وإنما هي — على وجه اليقين — تعبير قومي ، أى إنه ليست هناك لغة للإقطاعيين وأخرى للفلاحين ، وليست هناك لغة للبرجوازية وأخرى للطبقة العاملة ، وإنما هناك لغة واحدة للمجتمع تتباين لهجاتها — ربما — باختلاف الإقليم الجغرافي ، وتتطور — ربما — على مر العصور والأجيال .

وبالرغم من هذه القاعدة العلمية — إلى حد كبير — أقول إن العامية المصرية ، كتركيب لغوي ، ليست معجماً من الألفاظ المجردة ، وإنما هي تحمل في كل حرف من حروفها تاريخ شعبنا مع القهر . ومن هنا ظلت في العرف السائد « لغة العامة » وتصور الكثيرون أن العامية اشتقاق من هذا المعنى وإن جرت أمام أعينهم وآذانهم ألسنة جميع الطبقات بلغة « العوام » هذه . ولكن هذا التصور — لدى الكثيرين — لم يكن واهماً على طول الخط ، لأنه كان انعكاساً لأزمان طويلة قسمت الأدب في بلادنا إلى أدب « رسمي » يستمد بلاغته من التراث العربي القديم ، ويستمد سلطته من أن العربية الفصحى هي لغة الكتابة الوحيدة المعترف بها ، وأدب « شعبي » يستلهم تراثنا الشفهي غير المدون ، وينزوي مستكيناً في المقاهي والحقول والمجالات الساخرة .. حتى إن رائداً من رواد العامية العظام هو بيرم التونسي اضطر يوماً إلى استنكار كتابته بالعامية . هذا الانقسام بين « لغة الشعب » كما يسمونها احتقاراً وهو تمجيداً لها تستحقه ، واللغة الرسمية ، اتخذ في مصر مساراً مختلفاً عن كونه انفصاماً بين

لغة منطوقة وأخرى مكتوبة كما هو الحال في كثير من البلدان والحضارات : هذا المسار هو أن العامية التصقت أكثر فأكثر بمشكلات هذا الشعب وناضلت معه في كافة معاركه الوطنية والاجتماعية وأضحت بالفعل لغة لها ظلال طبقية وإشعاعات حانية على الفئات المسحوقة من شعبنا ، ولم تعد معجماً من الألفاظ المجردة ولم تعد تعبيراً قوياً فحسب . لقد ارتبطت تاريخياً — بالمبدعين فيها — بكافة النوازل التي ألمت بهذا الشعب ، كما ارتبطت بأكثر الأفكار وطنية وتقدمية سواء انبثق الإبداع فيها والتفكير بها من الشاعر المجهول في القديم أو من الشاعر المعلوم في زماننا .

* * *

ولم يكن تأميم قناة السويس — الذي أرهص بالعدوان وأذنا به — إلا عملاً وطنياً واجتماعياً في وقت واحد . ومن ثم كان من الطبيعي أن يتقدم الركب الثوري شعراء العامية المصرية الذين أنجزوا حينذاك مهام الخطوة الأولى من خطوات مسيرتهم الثورية . وهي الخطوة التي حققت تغييراً جوهرياً في بنية القصيدة العامية ، وهي الخطوة التي تحققت على يدى فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين ، وهي أيضاً الخطوة التي مهدت لأكثر ثورات العامية المصرية على يدى الجيل الجديد من شعرائها وفي مقدمتهم عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب .

ولقد يعد تراث بيرم التونسي امتداداً لأعمق ما فى الفولكلور المصرى من نغمات أصيلة ، فهو من هذه الزاوية قد ارتفع بالزجل المتوارث إلى « روح » الشعر ، ولكنه ظل فى جوهره أسيراً للأشكال الشعبية من أغاني العمل إلى البكائيات إلى الموال . . ومن ثم تصبح حركة التجديد الحقيقية التى قادها بيرم ، ليست فى نطاق الشكل ، وإنما فى إطار الرؤية الشعرية ، فإذا كانت أغاني العمل فى معظمها « من قالب المزدوجة فترتبط شطرتان أو أكثر — وفى أحيان كثيرة تكون من بحر الرجز — بقافية واحدة » فإن غنائيات بيرم لا تخرج فى غالبيتها على هذا النظام البسيط الذى يقوم على تقفية شطرتى البيت الواحد معاً أو تقفية جميع شطرات كل جزء من الأغنية : ولكن الفرق يبدأ بعد ذلك ،

بين أغنيات العمل التي تعتمد على الوصف السردى والحكمة البليغة المركزة والمبالغات المقصودة وأغنيات بيرم التي تعتمد على التجسيم بدلا من الوصف وعلى الانسياب والتدفق بدلا من الحكمة المركزة ، وأيضاً على الحد من سلطان المبالغة الكاريكاتورية. يغنى لمصرو « شجرة الحرية » :

« من أضلها الأصل الغالى لفرعها الفرع العالى
مضللة الناس عقبالى ما أعيش وأموت تحت نداها »

وهو يستلهم من البكائيات حوارها والحدوثة ويرفض مرة أخرى المبالغة والحكمة :

« عم إبراهيم راجع حزين من شغله
ماشى على العكاز ورابط رجله
وعيشه شايله تحت باطه وفجله
يا رب تلطف بالغلابه وبيه . . »

وتبدو مهارته « البكائية » على وجه خاص فى مراثيه وفى مقدمتها مراثيه لسيد درويش . ويتأثر بيرم بالموال تأثراً بالغاً ، ولكنه يزاوج بينه كقالب « أغنية » وكقالب « قصة شعرية » ثم يطور الزجل والموشح تطويراً عالياً يتجاوز الأصل فى كثير من الأحيان :

يا مصر تتحدث الأفلاك بجمالك
فى وحى جبريل
من قبل فرعون وموسى الشمس ضحكالك
فى صفحة الليل
حسنك لوحدك لا نسوانك ولا رجالك
من جيل ورا جيل

إن ما يسترعى الانتباه حقاً فى الحركة الشعرية التى قادها بيرم التونسي هو هذه الرؤية الجديدة التى انعكست بدورها فى كثير من الأحيان على أبنيته الفنية فغيرت من شكلها ومحتواها ، وإن حافظت على « النظام » الشعرى الموروث ، على جوهره بمعنى أدق . ولكنه فى « محافظته » كان منحازاً بصورة واضحة إلى جانب القيم الأكثر تقدماً فى التراث ، قيم ابن عروس — على سبيل

المثال — الذى ولد فى أواخر القرن الثانى عشر فكان يترنم :

« الليل ما هوش قصير إلا على اللي ينامه
والشخص ما دام فقير ما حد يسمع كلامه
لا بد من يوم معلوم تترد فيه المظالم
أبيض على كل مظلوم أسود على كل ظالم »

وهكذا الأمر فى تراث عبد الله النديم الذى شارك بشخصه فى دوامة الثورة العربية وتراث سيد درويش فى اللحن والأغنية إبان ثورة ١٩١٩ . هذا التراث الممتد من أعماق الأرض المصرية وشاعرها المجهول إلى بواكير العصر الحديث ، هو الرصيد الفنى العظيم الذى نهل منه فؤاد حداد وصلاح جاهين ومن بعدهما أبناء الجيل الجديد من شعراء العامية المصرية ، نهلوا جميعاً هذه « الرؤية » الجديدة للحياة ، وهى الرؤية التى لا تقتصر على الجانب الاجتماعى وحده ، وإنما هى من الرحابة والعمق والثراء بحيث تجمع بين الأصول النفسية للشعب المصرى ومصادر عذابه الأولى وجذور أفراحه المشوبة دائماً بالحزن ، نضاله مع النفس والغير ، ومعاركه اليومية مع الطبيعة والتاريخ . ولقد كان فؤاد حداد رائد « المدرسة الجديدة » لشعر العامية المصرية ، وإن واكبه وتجاوزه صلاح جاهين وبقية أبناء الجيل الجديد . ولعل ريادة فؤاد حداد هى أنه جمع بين المعرفة العميقة بأسرار اللغة العربية وتراثها الشعبى ، وبين ثقافة عصرية تقدمية أتاحت له الحفاظ على همزة الوصل بينه وبين الوجدان الشعبى الأصيل ، شكلاً ومضموناً .

ولقد كان عدوان ١٩٥٦ من أهم الحوافز التى دفعت فؤاد حداد إلى تجديد الحياة فى شعر العامية المصرية بعد سباتها الطويل بين أحضان الإذاعة وموتها الأكيد على ربابة المناسبات . فالإذاعة جمدت الأغنية المصرية فى إطار الأبعاد المحدودة الأفق للعواطف السطحية العابرة ، حتى إن بحثاً جامعياً أحصى عدد « الكلمات » المستخدمة فى اللغة الرئيسية للأغنية المصرية مقررّاً أنها لم تتجاوز ١٤ كلمة كما جاء فى إحدى مقالات الدكتور حسين فوزى بالأهرام . وكذلك قامت بعض الفرق الشعبية المتجولة ، بانجذابها إلى دائرة الضوء الرسمية ، بتزييف

الكثير من النصوص الشعبية — بالحذف والتعديل والإضافة حسب مقتضيات الحال — نفاقاً رخيصاً منها أو من الذين جاءوا بها من أرضنا الطيبة مستغلين سذاجتها وفقرها . أقبل فؤاد حداد مناضلاً ثورياً وشاعراً موهوباً فأزاح بقوة واقتدار عن كاهل العامية المصرية أعباء الزيف والافتعال ، ثم خطا بها خطوة جديدة بعد بيرم التونسي فلم يكتف أن يبت في جوانحها « روح الشعر » بل حاول جاهداً أن « يجسد » هذه الروح تجسيداً شعرياً حقيقياً لا يكتفى بالرؤية الاجتماعية وحدها ، ولا يكتفى بإنجازات الرواد العظام في تاريخ العامية وحدهم . وإنما حاول — وقد نجح في أغلب نماذجه — أن يصوغ من شعر العامية المصرية « رؤيا » حديثة للعالم وضع دعائمها الأولى في أساس البناء الشامخ الذى نطالع آياته الفنية اليوم بإعجاب كبير . وكان عدوان ١٩٥٦ على أثر تأميم قناة السويس من أهم المصادر التى شاركت بنصيب موفور في وضع هذه اللبنة الأولى . ذلك أن تأميم القناة لم يكن عملاً وطنياً فحسب بل كان عملاً اجتماعياً في نفس الوقت ، ولم يكن عملاً محلياً طارئاً ، بل كان نقطة تحول تاريخية . ولذلك كتب فؤاد حداد قصيدته « يتيم في بورسعيد » مزاملاً ناظم حكمت في قصيدته « منصورى » ، وليس أغريباً بعدئذ أن تتشابه « الرؤيا » بين الشاعرين لأن كليهما يصدران عن فلسفة اشتراكية واحدة ، ولأن « الحدث » الشعرى إن جاز التعبير ذو دلالة تاريخية تتجاوز حدود الأوطان . ولكن التشابه هنا تزكية للقصيدتين معاً وليس انتقاصاً لإحدهما ، « فالصغير » الذى يرمز إلى المستقبل هنا وهناك ، هو نقطة بداية لأكثر . و « المستقبل » هو الفكر المشترك بين فؤاد وناظم ، هو الضمير الذى يحرك الدماء في قلبيهما . أما بقية عناصر « الرؤيا » فتختلف بينهما بعد ذلك أعماق الاختلاف ، تختلف بمعدل درجة الأصالة التى تفرق بين شاعر وشاعر .

ويغاب على قصيدة « يتيم في بورسعيد » طابع الموال كقصيدة شعرية يوحد أبياتها الوزن وتقنية جميع أشطر المقطع الواحد فيما عدا الشطرة الأخيرة في كل مقطع ، فإنها تنتهى بقافية « مختلفة » عن القافية الموحدة بين الأشطر السابقة

عليها في المقطع الواحد، ولكنها « مشتركة » مع الشطرة الأخيرة في بقية المقاطع . وتتألف « يتيم من بورسعيد » من أربعة مقاطع أولها مكون من ثمانية أبيات ، سبعة منها مقفلة تقفية مشتركة . والمقطع الثاني مكون من ستة أبيات ، خمسة منها مقفلة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافية المقطع الأول . والمقطع الثالث مكون من ستة أبيات خمسة منها مقفلة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافيتي المقطعين الأول والثاني . والمقطع الرابع والأخير مكون من خمسة أبيات ، أربعة منها مقفلة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قوافي المقاطع الثلاثة السابقة . أما قافية البيت الثامن من المقطع الأول ، والبيت السادس من المقطع الثاني ، والبيت السادس من المقطع الثالث ، والبيت الخامس من المقطع الرابع والأخير فإنها قافية واحدة مشتركة .

والقصيدة على هذا النحو تميل إلى طابع الموال الصعيدي ، وتقترب كثيراً من « الفن الأحمر » المنبثق عن هذا الموال ، وهو يختلف عن « الفن الأخضر » في كونه يتناول غرضاً حزيناً أو مريراً . وهو يقترب أكثر من الموال الذي يتركب من « فرش » و « غطاء » و « قفلة » مع شيء غير قليل من التحوير والتطوير . وبالرغم من أن فؤاد حداد يستخدم عامية المدن إلا أن التركيب الشعري — ولا أقول اللغوي — لقصيدته يبتعد كثيراً عن مواويل ريف الدلتا ، وإنما هو يتأثر غاية التأثير بالموال الصعيدي « الذي يحفظ لنا تقاليد الإنشاء الشعبية لأنه هنا أكثر اتصالاً بأغنية العمل البدائية » كما يقول رشدي صالح في الجزء الأول من كتابه الهام « فنون الأدب الشعبي »^(١) . والنظام الشعري للموال الصعيدي « المقفول » يقوم غالباً على سبعة أغصان ذات قافيتين فالبداية والخاتمة معاً ثم الوسط ، أي إنه لو فرضنا أن قافية الشطرة الأولى هي الكانت القافية في الموال على النظام التالي (أ — ب ب ب — أ) . وقفل الموال يتمثل في التخريج الصوتي للكلمة الأخيرة في الأشرطة أ أ أ ثم الإدغام والتخريج في الكلمة الأخيرة من الشطرة الرابعة ب ، وفي الخامسة ضمت حركة الرفع في الوسط هكذا :

(١) يعتمد عن الباحث هذا الكتاب الرائد في إيضاح الجانب التكنيكي للنقطة موضع البحث .

«أى: قريبة إلى»	مما جرى دموع العين جورباتي
«أى: تقربت إلى الجميع»	من سجم حالي عملت الكل جورباتي
«أى: كتل من الطمى الجاف»	لكن أنا شايف أساهم شبيه النبل جورباتي
«أى: أستطيع أن أرى من بعيد»	أنا كنت أنظر اللي أريده من بعيد بازل
«أى: بالذل»	وآدى كلمة النذل شبعنى عيوب بازل
«الخزوم: الجمل العاقى	من بعد ركبى على الخزوم والبازل
البازل هو الجمل الصغير»	
أسير خبياً على الأقدام»	أنا عدت أمشى على الأجدام جورباتي

هذا هو النظام الشعري لموال صعيدى مقفول وأحمر ، فماذا فعل فؤاد حداد؟
كتب المقطع الأول من «يتيم بورسعيد» هكذا :

«بعد الرصاص ما سكت كان الرصاص بيفوح
الجو حابس آلامه والحجر مجروح
الأوله آه على عيل يتيم بينوح
والثانية آه فين أبوه وأمه وفين حيروح
والثالثة آه كان لنا فى الشمس بيت وسطوح
يا قلبى دقت إيدين على بابك المفتوح
عيل يتيم على تل من الحجر بينوح
ويبص لك بعيون أوسع من الأجفان»

والشاعر هنا على النقيض من غالبية الكثير من مطولاته الشعرية التى يلعب فيها بترادفات الكلمة الأخيرة من البيت ذات التركيب اللغوى الواحد والمتعددة المعانى وظلالها ، لا يعتمد هنا إلى لعبته هذه التى كانت تقرب به كثيراً من النظام الشائع للموال الصعيدى . وإنما هو يطور اللعبة بالتركيز على القافية المشتركة بين الأبيات السبعة والتنويع فى معانيها . وكذلك هو يطور القصة الشعرية فلا تصبح بدايتها فى بيت أو بيتين ولا نهايتها فى حجم مماثل ، وإنما هو يخصص مقطعاً كاملاً لهذه البداية يكاد حجمه أن يصل إلى حجم الموال القديم . ولم يكن اتساع هذا الحيز اتساعاً كمياً ، أى أن الفرق بين مقطع من ثمانية أبيات فى قصيدة

حداد ومقدمة من بيتين في الموال القديم ليس فرقاً في « عدد » الأ شطر وإنما في وظيفتها ، ولقد جاء الكم أو العدد تعبيراً عفويّاً عن الوظيفة الجديدة بمعنى المقدمة التي استخدمها الشاعر المعاصر . فالبداية لم تعد تقريراً لحكمة ، والقصة الشعرية لم تعد إيجازاً لعبرة ، والخاتمة لم تعد نطقاً بحكم . وإنما تأتي مقدمة « يتيم في بورسعيد » تجسيداً مخلصاً لعنوانها ، وتعبيراً مفصلاً عن هذا « اليتيم » النائح بعد أن فقد أبويه في العدوان ، بعد أن « صمت » الرصاص و « فاحت » رائحته ، وأصبح حتى هذا الحجر جريحاً يشارك اليتيم نواحه ونظرته المنطلقة من عيون أوسع من أجفانها . القصة الشعرية هنا تبدأ من نقطة أكثر تحديداً من بداية الموال القديم ، وأكثر قرباً من قصيدة شاعر حديث كناظم حكمت ، يصدر حقاً عن تقاليد فنية مختلفة هي التراث التركي ، ولكنه يشترك مع فؤاد حداد في هذه الإضافة الجديدة إلى الشعر بوجه عام ، وأعني بها « الرؤيا » الشعرية الحديثة للعالم . وهي الرؤيا التي تتخلص من ذاتية ضمير المتكلم في الموال القديم حيث يتحول أنين الفرد في أغلب الأحيان إلى « شكوى شخصية » لا تمثل أنين المجموع .

فاليتيم هنا في قصيدة حداد — كالطفل منصور في قصيدة ناظم حكمت — هو شخصية مفردة ، ولكن ضمير الغائب الذي يعود عليه يباعد بينه وبين أن يكون نواحه جراحاً شخصية وإنما هو يمثل — كشخصية فنية — روح الشعب بأسره ، في بورسعيد كلها وفي مصر كلها ، بل إن بناءه الفني المنحوت في ضميرنا يتسع لأحزان كافة الشعوب التي تعاني ويلات الحروب العدوانية . وهكذا تنجز القصيدة العامية الحديثة أضعاف ما كانت ترمى إليه الأغنية « الشعبية » القديمة .

فبينما تنطلق القصيدة الحديثة من « الخاص » إلى « العام » كان الموال القديم ينطلق من « العام » في المشاعر والأفكار وإن تلبست ألفاظها بضمير المتكلم ، ولكنها لاتصل إلى تخوم الآفاق « العامة » الرحبة وإن تلبست بضمير الجمع من مخاطبين أو الغائبين . إن شعبية الأغنية الموروثة أو الموال القديم كان مصدرها الأول فيما أعتقد هو عملية « الإسقاط » الجماعة التي يقوم بها كل فرد على أفراد بدافع من آلامه الشخصية لابقاعلية القصيدة التي لم تهدف أبداً إلا أن تكون

مونولوجاً داخلياً مسموعاً، فالأواصر والوشائج بينها وبين ضماثر الآخرين المفردة — لا عقلها الجمعى — هى أواصر شخصية نتيجة إسقاطات المتلقين وليست نتيجة همزات وصل فنية بين الفرد القائل والجماعة المستمعة . ولربما يبدو غريباً أن عصرنا الذى ازدادت فيه الفردية تفرداً هو العصر الذى يستطيع فيه الشاعر أن يكتف فى كلمة واحدة كياناً روحياً مشتركاً بين جماعات عريضة من القراء والمستمعين بغير مجهود « إسقاطى » من جانبهم ، بل وأحياناً بغير أن تكون القضية مشتركة بينهم إلا مجازاً وبطريق غير مباشر . فالقارئ الذى يعيش فى بلديتمتع بالاستقلال يهتز لقصيدة شاعر كتبها فى بلد يرزح تحت نير الاستعمار ، لأن ثمة ذكريات واحدة مشتركة بينهما فحسب بل لأن عالمنا المعاصر بلغ من التقارب حدّاً يؤثر فيه نضال الوطن المستعمر على كيان الوطن المستقل ، والعكس أيضاً صحيح فالأجزاء المستقلة من العالم تؤثر على أوضاع الأجزاء المستعمرة وهكذا . ليس ذلك إلا مثلاً واحداً على إمكانية الجمع بين « فردية » الشاعر فى العصر الحديث و « جماعية » قصيدته إن جاز التعبير . ويتوفر الشاعر على توظيف أدواته الفنية فى خدمة هذا الغرض ، فهو يستخدم « القصة » قالباً شعرياً ، و « المشهد » لوحة تشكيلية ، ويجند الطبيعة والإنسان فى جزئياتهما الدقيقة فى تجسيد « الصورة الشاملة » . ويبدأ فؤاد حداد مقطعه الأول « بعد الرصاص ماسكت » أى أنه يختار لحظة زمنية محددة هى اللحظة التالية مباشرة للدمار الذى حدث . أى أننا لن نستعير عواطف التنبؤ بما سيكون ، ولن نواكب حدثاً كائناً ، وإنما نحن فى غيبوبة الكابوس بما تم وكان . هذه البداية لاتشد فينا أوتار الالهة ورجم الغيب ، ولاتحملك فينا أعصاب التوتر الملتهبة ، وإنما هى تواجهنا بكلمة « الخاتمة » وحركة إسدال الستار: أى أن « البداية » فى القصيدة هى « النهاية » فى الواقع ، نهاية عرفنا مقدماتها سلفاً قبل أن نلج عالم الشاعر . وتلك أصعب اللحظات فى حياة الشعر ، فإذا يستطيع أن يضيف ؟ أم أنه يتردى فى وهاد « التسجيل الوثائقي » الذى يحيطنا علماً بما حدث وكأننا لم نعيشه بالدم وبذل النفس ؟

ذلك هو التحدى الذى جابهه فؤاد حداد فى قصيدته منذ اللحظة الأولى التى اختار فيها « بطلا » من بين أنقاض أكلت أبويه ، وها هو ذا يجلس نائماً على تل من الحجر تملكه نظرة واسعة ثابتة على عيني الشاعر وقلبه . هذا إذن « الموقف الدرامى » الذى واجه به شاعرنا تحدى « الفعل الماضى » بسكونيته وأيلولته إلى دنيا الذكريات ، وهو الموقف الذى أنقذ به الشاعر قصيدته — قصيدتنا نحن وقصيدة الناس أجمعين — من السقوط فى هاوية التسجيل الفوتوغرافى الجماد . لقد رأى فى العدوان موقفاً ممتداً لاماضى محدوداً ، ورأى فى « يتيم بورسعيد » إحدى لحظات الحركة التى تعبر عن « روح الاستمرار » بدلا من برودة التوثيق التاريخى وكأنها برودة الأكفان . و « اليتيم » فى قصيدة فؤاد حداد كلقطة من إحدى الزوايا للزمان المتحرك هو نفسه « حركة » دائبة التطور ، فلنتابع إذن هذه الحركة فى المقطع الثانى :

« ويبص للأرض يلقى الشئ ولا يلمه
الطوبة دى كانت البيت اللى بيضمه
والهدمة دى لسه فيها ريحة من أمه
والرملة دى قايدة من عرقه ومن دمه
كل المآسى اللى فوق الأرض بتهمه
عيل يتيم على أطلال البلد سهران »

تلك إذن هى حركة الطفل اليتيم الذى اختاره الشاعر من بين أنقاض بورسعيد فور توقف الرصاص عن الانفجار ، إنه بلا حراك لا فى غير مبالاة ، فهو حين يرى آثار وجوده السابقة على العدوان فى طوبة وهدمة ورملة يكتفى بالنظر إلى الأرض « يلقى الشئ ولا يلمسه » ليست هذه « لامبالاة » عقيمة ، فقد استدرك الشاعر بأن « كل المآسى فوق الأرض بتهمه » وأنه على أطلال البلد سهران . أجل ، إنه لا يبالى البرد والجوع كما يقول المقطع الثالث لأنه أصيب بالذهول وفقدان الوعي أولاً لأنه لم يعد على اتصال بمعانى الأشياء بعد أن فقدت جدواها فيها هوذا :

« جعان ولا يشتكى من الجوع ولا يقول آه

بردان ولا يشتكى من البرد مهما سقاه

بيسأل اليتيم كام عيل فى سنه لقاه

حتى الحجر انتفض من نظرتة لشقاه

وقف ولف المدينة كلها وآه

رأى الحنان فى عيون الشعب كل حنان »

أى. أن الشاعر وهو ينتقل من التفصيل إلى التعميم فى المقطع الواحد ، إنما يصوغ دقائق الحركة الواحدة لبطله إذ هى تؤلف فيما بينها تحولاً كيفياً فى موقفه الدرامى الفاجع من السلبية الكامنة فى اليتيم والجوع والبرد والتشرد الذى « يستفز » الحجر كما يقال فى اللغة الشعبية إلى الإيجابية التى تدفعه لأن يلف المدينة ويرى رؤيا ، إنها ليست حلماً بل رؤيا يستشفها وجدانه البصير فى عيون الشعب المعتدى عليه . وكانت الرؤيا التى رآها هى « حنان » هذا الشعب . لم يلتقط الفنان من مئات الانفعالات المرتسمة على الوجوه المعذبة سوى هذه اللمسة من « الحنان » أى ما يفتقده هذا اليتيم الشريلد الجائع البردان : وعندما يعثر الفرد على « مفتاح » حياته فى قلوب الجموع فإنه يتوحد مع هذه الجموع توحداً تلقائياً عميقاً وتستكمل رؤياه جوهرها الأعمق ، فمن خلال « الحنان » :

« رأى القلوب فى جحيم المعركة ثابتة

رأى الآمال على أطلال البلد نابتة

رأى الحمام حط جنبه والتفت لفته

لا الأوله آه ولا الثانية ولا الثالثة

مسح اليتيم دمعته وانحطم العدوان »

فإذا كان الشاعر ينتقل من التفصيل إلى التعميم فى المقطع الواحد ، فإن هذا بالضبط هو منهجه فى بناء القصيدة العام ، أى أنه كذلك يبدأ من التفصيل وينتهى إلى التعميم على طول المقاطع كلها : الهيكل الشامل للقصيدة . وإذا كانت « الحركة » هى الوحدة السائدة على جزئيات المقطع الواحد ، فإنها

أيضاً هي العمود الفقري للقصيدة كلها ، هي « الرؤيا » الى يبلغها الشاعر — ونحن معه — بعد تلقينا لآخر كلمة في القصيدة . وذلك هو الفرق الجذري بين القصيدة الحديثة والمواال القديم ، فالتعميم وضمير المتكلم والحكمة البليغة لا تؤدي إلى « تحرك » بناء المواال ، وإنما هي تؤدي إلى نوع من السكون وثبات الحال ، بينما الصور الفنية وضمير الغائب والالتحام بين الفرد والمجموع تؤدي إلى هذا النوع من الحركة الذي ينقل الشاعر « الخاصة » إلى درجة ناضجة من الشاعر « العامة » وينقل الموقف « الفردي » إلى المستوى « الاجتماعي » ويتحول يتيم بورسعيد الجائع الشريد ، إلى شعب كامل يمتلئ حناناً وثباتاً وآمالاً تحطم العدوان وتمسح عيني اليتيم . وهكذا تنجو بطولة « يتيم في بورسعيد » من برودة التسجيل الفوتوغرافي ، وسكونية التوثيق التاريخي لترتفع فوق مستوى الواقع والتاريخ ، إلى سماء الأسطورة والشهادة . . . فليس بالتقريرية والمباشرة وحدها يهتف الشاعر للحرية ، وإنما بكل « صورة شعرية » انبثقت عنها رؤيا فؤاد حداد تجسدت المقاومة الوطنية في بورسعيد عملاً وطنياً واجتماعياً في آن ، يقوم ببطولته طفل صغير صادف الشاعر يوماً يجلس على تل من الحجرو ينظر إليه بعيون أوسع من أجفانها .

• • •

إنني إذا كنت قد ركزت على « يتيم في بورسعيد » من بين أعمال فؤاد حداد الكثيرة ، فإنني لا أنسى هذه الأعمال العظيمة حين أقول إن الدور الذي قام به فؤاد حداد في تاريخ العامية المصرية يشبه إلى حد كبير ذلك الدور الذي قام به البارودي في تاريخ الشعر العربي مع اختلاف العصر وبقية الفوارق بين الشعارين . أردت أن أقول إن فؤاد حداد هو رائد حركة « البعث » في حياة العامية المصرية الحديثة بعد أن كانت قد آلت — أو كادت أن تؤول — إلى بوار وجمود . بارت العامية وجمدت بعد أن أصبحت مجموعة من الكليشيهات المعدة سلفاً ، وأقبل فؤاد حداد لبيعنها من مرقدها ويرد إليها الحياة . وعلى غير هذا النحو أتصور الدور الذي قام به صلاح جاهين ، فالمسافة بينه وبين فؤاد حداد — إذا تجاهلنا المدلول

الزمنى لهذه الكلمة — تكاد أن تكون هي بعينها المسافة بين شعر البارودى وشعر بدر شاكر السياب . ذلك أن الرؤيا الحديثة فى شعر حداد ظلت تعاني تناقضاً حاداً بين شكلها ومحتواها ، بين الموروث والحديد ، حتى كان ديوان « كلمة سلام » لصلاح جاهين عام ١٩٥٥ فخطا بالعامية المصرية خطوطها الثورية الباهرة التى رافقت الشعر العربى الحديث فى ضربته التى وجهها للعمود الخليلى باعتماده على التفعيلة الواحدة كمصطلح نغمى . واختفت تدريجياً أسباب التناقض الذى كانت تعانيه القصيدة العامية « الحديثة » أو رؤياها بمعنى أدق . جرؤ صلاح جاهين على أن يؤازر الشعر العربى الحديث فى ضربته للنظام العمودى ، ولكنه لم يشأ أن يحسم الموقف الفنى كما فعل رواد الحداثة فى الفصحى ، فراح يجرب التفعيلة الواحدة جنباً إلى جنب « عمود » العامية . وكان « موال عشان القنال » من أروع الآثار التى خلفتها تلك المرحلة المزدوجة من مراحل تطوره الشعرى فقد كتبها فى أغسطس ١٩٥٦ أى قبيل العدوان بأشهر ثلاثة . وفيها يتضح مبلغ حيرته وتمزقه ومعاناته التى أرقت وجدانه وشفّت به إلى درجة النبوءة .

وينقسم « موال عشان القنال » من الناحية الفنية إلى ثلاثة أقسام ، لا تخرج فى إطارها العام عن الموال الشعبى ، ولكنها تضيف إليه أبعاداً جديدة لم يعرفها من قبل . والقسم الأول يكاد أن يكون مقدمة عن الشعر والوطن يتقمص فيها الفنان روح الشعر الثورى على مر العصور ، الشعر القادر على تغذية ما هو مشرق وإيجابى فى نفس الإنسان بحيث يدفعه إلى اتخاذ موقف عملى من الأحداث المحيطة به . وفى هذه المقدمة يخرج صلاح جاهين عن الموقف التأملى لكثير من مقدمات الشعر الشعبى التقليدى ، أو الموقف التسجيلى الذى يوجز خبرة الأسلاف فى حكمة أو عظمة كنذير لما ستجىء به بقية الموال من أحداث « عظام » . لذلك تخلو هذه المقدمة من روح النذب والنواح والأنين جنباً إلى جنب مع خلوها من السرحان فى ملكوت الخيال . على هذا فالقسم الأول من الموال رغم قيوده الشعبية الأصيلة من القافية المتواترة فى خمسة أشطر (تستثنى منها الشطرة قبل الأخيرة) إلا أنه يعود فيتحرر من هذه القيود بابتعاده عن التعميم

والتأمل والتسجيل ، ودخوله مباشرة إلى جزئيات التجربة وتفصيلها الدقيقة .
فالشاعر يتصل بالقديم أوثق الاتصال حين يفتح « الربابة » بقوله :

« يجعل كلامي فانوس وسط الفرح قايد
يجعل كلامي على السامعين بفوايد »

ثم يستدرجك بنفس الوشيحة النغمية بقوله « يجعل كلامي ولا ناقص
ولا زايد » حتى يصل ما بين القديم والحديد ، بين التعميم والتخصيص هكذا :

« إحنا في وقت البنا ماحناش في وقت كلام
يجعل كلامي حجارة ومونة وحدايده »

وكان البيت الثالث هو همزة الوصل بين البيتين الأولين اللذين يسلك فيهما
الشاعر مسلك الشاعر الشعبي المجهول أو « الزجال » المعاصر ، أى ذلك الشاعر الذى
يمتطى صهوة القديم دون أن يضيف شيئاً فتأسره الشكلية المفرغة من روح العصر ،
وبين البيتين الآخرين وفيهما يلتقى الشاعر مباشرة — بإيجاز وتركيز آسرين —
بهذه الروح التى اجتاحت الوجدان المصرى الحديث فى احتدام التناقض بينه
وبين السيطرة الأجنبية التى تلونت مغالبها بشئى المغريات و « التحالفات » .
ولا يزال الشاعر فى « المقدمة » وهوى يبحث عن الكلام « اللى زى الورد والحنة »
ليلقيه سلاماً وتحية :

« على شباب انقتل فى حب أوطاننا

شال السلاح فى يمينه وقال يا بلدى

ندرن' علينا لاخليكى ولا الجنة »

وهكذا يستعير صلاح إجاهين مفرداته اللغوية ذات الظلال الشعبية الغائرة
فى الوجدان المصرى ، وهكذا أيضاً يشحذ الذاكرة الغنية بمعارك النضال من
أجل الحرية ، وهكذا أخيراً يمزج — فى وقت مبكر — بين المعركة الوطنية
والثورة الاجتماعية ، لأنهما فى مثل بلادنا عملة واحدة ذات وجهين . ثم يجوب
الشاعر مصره الغالية برفقة الشباب المناضل — بحاروة وصعايدة — من السواحل

إلى الصحارى إلى قلب الوادى « واخلى قلبى حديد واهدى الصنایعیه » . .
 بذلك يمتد الخيال الشعبى الأصیل من سيد درويش إلى شاعرنا المعاصر لا يكتفى
 بالطابع الاجتماعى للثورة ، وإنما يضع النقط على الحروف ويخاطب الفئات
 الاجتماعیه صاحبة المصلحة الأولى فيها . وفى كلمات قليلة سريعة ، خاطفة
 كطلقات الرصاص ، يجول بنا الشاعر مهرجان الدم والحرية فى مصر من عربى
 إلى دنشواى إلى فجر ٢٣ يوليو . . فالعلاقة بين الإنسان والسلاح فى بلادنا هى
 علاقة الإنسان بالحرية وليست سبيلاً مزيئاً بالدم للعدوان ، ومن هنا ينطلق الرمز
 العالمى للسلام من بين شفتى الشاعر مغنياً :

« يا حمام البر سقف

طير وهفهف

حوم ورفرف

على كتف الحر وقف

والقط الغلّة »

على أنه إذا كان الحمام رمزاً عالمياً للسلام ، فهو بنفس المقدار وأكثر رمز
 محلى غائر العمق فى وجداننا منذ كارثة دنشواى . ولهذا لا تفوت الشاعر هذه
 الذكري الدرامية ، ولكنها لا تطفو على السطح فى لفظ مباشر ، وإنما هو يضمنها
 أغنيته ذات الهديل فيحث الحمام على أن يفرد أجنحته على آخرها « فإن أحداً
 لن يصيبه ببندق الصيد الإنجليزية! » فالجو أصبح خالياً لأن الدم ، بطبيعة الحال ،
 كان غالباً . وما هوذا يطلب من أم صابر - بطلة المقاومة المصرية عام ١٩٥١ -
 أن تظل على الجسر الذى لم يعد يحمل قدمى غادر يمشى متسلياً :

« ما بقاش على التل غيرنا

والحبايب

بتناصرنا

يا حمام انزل فى خيرنا

والقط الغلّة »

ويراوح صلاح جاهين بين نظام الموال ونظام الأغنية مراوحة تشي ببناء
 درامى حقيقى ، تمتص جزئيات منه ما نتمكن بواسطته من التعبير عن رؤيا
 البطولة ، وتمتص جزئيات أخرى ما يمكنها من حمل أعباء المقاومة . والبناء فى
 « موال عشان القنال » يعتمد الأقصوصة الشعرية أساساً فنياً ، ولكنه يزاوج
 بينها وبين الحوار الذى أقامه بين « ممثلى » الشعب المصرى و « ممثل » الاستعمار
 الإنجليزى مزاجية تنتهى بنفس المقدمة الفكرية التى « فرش » بها القصيدة .
 ولكن الحكاية والحوار مجرد هيكل ، أما الموال والأغنية فهما الأدوات القادرة
 على الصياغة التفصيلية لهذا الهيكل . ولقد ساعد صلاح جاهين فى مواله العظيم
 أنه لم يتكىء على بطولة فردية بعينها أو بطولة نموذجية ، وإنما استقطع من الخيال
 الشعبى بعضاً من شرائحه ، كما استقطع من الواقع النضالى بعضاً من نماذجه .
 وبين الواقع والخيال امتد هذا النسيج الدرامى الرائد . امتدت فى وعينا الصورة
 المصرية الجديدة المضيفة بالثورة وإشراقاتها فى المصانع والحقول والسدود ، وامتدت
 من خلفها أو تحتها — فى ظل الشفافية الرقيقة التى يمر بها الشريط السحرى —
 الصورة القديمة المعتمدة للمرض والجوع والخوف والجهل والعبودية . تمر الصورتان
 معاً وفى وقت واحد ، ولكن إحدهما تمر كالحلم والأخرى تدب فى شراييننا واقعاً
 عميق الأثر متين البنيان . وبين الواقع والحلم تتسع فجوة لها تاريخ فى وعى الشاعر
 والشعب الذى ينتمى إليه . الفجوة التى اتخذت من « القنال » رمزاً لها يتصادف
 أن يلتحم بتراب الأرض فيصبح الرمز والمرموز إليه شيئاً واحداً . فالحدث الواقعى
 الذى تدور من حوله الدراما الشعرية فى القصيدة هو « تأميم القناة » ، لذلك
 تتداعى إلى الخيلة تلقائياً سيول التاريخ القديم ، التاريخ الدامى المعذب
 لآلاف السواعد والقلوب المصرية التى دفنت أشلاؤها عبر القناة فدشت
 ماؤها بالدماء المصرية . . حتى إن عودتها إلى حفدة هذه الدماء المسفوكة
 يحمل معنى تراجيدياً عنيفاً لاسبيل إلى وصفه إلا بالإنصات إلى وقعه فى رؤيا
 البطولة عند المعاصرين :

« بحر القنال يا كثرها رماله
وجدنا فوق الكثاف شاله
بحر القنال اتبدلت حاله
وجدنا متهى بعياله »

لا سبيل لردم الهوة المستعصية على التاريخ الوجداني للشعب إلا بهذه الرؤيا الطموح المتفائلة التي ترى الأجداد سعداء بما حصل عليه الأحفاد ، وكأنها تفرح بنوع « الثمن » الذي دفعوه فيما مضى ، فهاهم الأبناء يثأرون لأرواحهم التي ظلت تحوم فوق المياه الدامية آماداً من الزمن ، يكويها القلق ولا تعرف الاستقرار . ولكن هذه الأرواح بدأت تعرف الهدوء والاطمئنان عندما أحست بحفدتها « ينتقمون » لها انتقاماً مدوياً فيستردون الدماء الطافية على سطح المياه و « ينازلون » الغاصب نزالاً مروعاً حصلوا بعده على الحق الضائع . ولم تكن هذه الميثولوجيا في وعي الشاعر أثناء كتابته للقصيدة ، وإنما نحن نستطيع أن نستشف أغوارها من عمق الشعر وكثافته فنلتقط لمحة هنا ولمحة هناك ، ومن جماع هذه الملامح يتشكل لنا — في معاناة صادقة أمينة مع التلقى — ذلك الوجه الغائب الحاضر ، الوجه الماضي والحال ، الوجه القديم والجديد ، وجه التاريخ والشعب صانعه الأول .

تلك هي مقدمة « الرؤيا » التي بلورها صلاح جاهين في كيان المتذوق لهذه العلامة — القصيدة ، من علامات شعر المقاومة المصرية الحديثة . أما القسم الثاني من « موال عشان القنال » فهو ذلك الحوار بين « إيدن » من ناحية ، وشعبان وعوضين وجابر ومحمود من الناحية الأخرى . وهو الحوار الذي تركزت فيه السمات الاجتماعية للمعركة الوطنية . ولا يتقيد الشاعر هنا بعدد محدد من الأبيات ولا بنظام معين من القافية وحرف الروى ، أى أنه لا يتقيد بالنظام التفصيلي للموال ، وإنما هو يتلاعب بأقصوصته وحواره تلاعباً وزنياً غريباً على الموروث متسقا إلى حد كبير مع طبيعة المحتوى الشعري : فالحواريين الاستقلال المصري والاستعمار البريطاني ليس « حواراً » إلا بالمعنى اللغوي ، ولكنه « قطيعة »

وانفصال بالمعنى الفكرى والسياسى . ولذلك جاء الديالوج أقرب مايكون إلى روح المونولوج وإن تعددت الأصوات . فشعبان حين يتساءل « مين اللى شال بالغلق على كتفه ؟ مش جدى ؟ » لا يمكن أن يكون هذا طرفاً فى حوار مع اليد القابضة على المصير الوطنى عن طريق القوة . وإنما هو « حوار مع النفس » يسوقه الشاعر لنقتنع نحن - وجدانياً - بجوهر القضية . وكذلك إيدن حين يجيب « لكن دى شريان مهم عشان بريطانيا » فإن المتلقى بصورة عفوية يشعر حتى النخاع أن هذا الجواب العقلانى لا يمكن أن يكون طرفاً فى حوار « صاحب الحق المصرى » وإنما هو نوع من الحوار مع النفس ضل طريقه إلى العقل . ولذلك فإن التداعى اللفظى وحده هو الذى ربط بين إجابة إيدن واحتجاج عوضين الجزار بأن خبرته الطويلة مع أعضاء الحيوان تجعله يؤمن بأن « كل البهايم عروقتها جوة جتتها » هنا يتحلل المنطق بطبيعة الحال ، ويلتزم جرح الشعر العاطفى ، فالعقلانية الصارخة فى المقطع السابق لإيدن ، تذبحها العشوائية المتداعية فى المقطع اللاحق لعوضين . والمفارقة بينهما لاتصوغ حواراً بين طرفين ، وإنما مونولوجاً بين كل نفس وصاحبها يتم فى معزل عن المونولوج الآخر وصاحبه ، وكأن جداراً منتصباً على خشبة المسرح يقسمه إلى نصفين : فى كل منهما ممثل يقوم بدور مشترك مع الممثل الآخر ، ولكن الدور يشترط الحديث فيتكلمان دون أن يسمع أحدهما الآخر . ولا يصل صلاح جاهين بالطبع إلى درجة تدفعهما إلى التحدث فى وقت واحد ، فليس من طبيعة تجربته الشعرية أن يصل إلى هذه الدرجة من التشابك والتعقيد . وعندما يختتم محمود هذا الحوار الجماعى مع إيدن برفضه للمؤتمرات التى اقترحها الاستعمار لحل المشكلة قائلاً :

« دى مؤامرة مش مؤتمر واحنا مانقبلهاش

واحنا ما نعرفش مؤتمرات ترلى »

يصل بنا الشاعر خاتمة المطاف بهذه النبوءة المجلجلة التى تتمثل حصيلة الصراع المصرى مع الاستعمار ، فنعلم يقيناً بأنه لن يقف مكتوف اليدين إزاء استردادنا لحقوقنا وإنما هو سوف يستخدم هاتين اليدين بكل ما ينبض فيهما من

دماء سرقت أقواتنا على مر التاريخ القديم والحديث . ويوظف الشاعر خاتمته للموال بأغنية أولاد حارتنا « توت » التي يستوعب فيها الظلال الفولكلورية والإيماءات الحية في وجداننا الشعبي . وكالمقدمة التي افترش بها القصيدة ، فينتهى إلى هذا اللون المركب من التعميم والتخصيص ، من الكل والجزء ، من النبوت القادر على حماية القنال إلى هديل الحمام والسلام :

« يا مصر يا وردة

شاله الحمام

حط الحمام »

على كل إيد فردة »

وليس النبوت هنا نوعاً من المبالغة بل هو نوع من الواقعية ، فنحن لن نناطح الاستعمار بنفس « القوى » التي يملكها ، ونحن نملك النبوت في يد والحمام على اليد الأخرى ، القوة التي نستطيعها والسلام الذي نطلبه . و « القوة » المصرية في موال صلاح جاهين ليست مجرد القنابل والطائرات والمدافع والدبابات ، وإنما تكمن قوة الشعوب الصغيرة الحديثة الاستقلال في اعتماد أبنائها على إيمانهم بحقوقهم أولاً ، وباستنادهم المشروع على أصدقاء الحق في كل مكان :

يا ميت حلاوة عليك يا أخ يا عربى

دقيت طبولك وقلبك دق بالعربى

* * *

« يا اللى بدعتو السلام على شط نهر السند

يا اللى انتو ويانا إيد على إيد وزند فى زند »

* * *

وحنى فى إنجلترا سمعت ناس أشراف

واقفين لإيدن يقولوا كفاية يا خطاف

* * *

وسمعت صوتي بيتكلم فرنساوى
والحق له ناس بتتكلم فرنساوى

* * *

إيدنا فى إيد كل من طلق الحمام فى سماه
واللى وراه الشعوب يا فرحته وهناه

* * *

فين الكلام اللى زى الدم لما يسيل
من قلبي يفضل يدوي فى سمع جيل ورا جيل
لحد آخر الزمان يجرى فى موج النيل
ويطير حمامة السلام على مصر والدنيا
يروى حكاية بلدنا وينشد المواويل «

وقد كتب صلاح جاهين الكلمة الأخيرة فى « موال عشان القنال » فى أغسطس ١٩٥٦ أى قبل أن يبدأ العدوان بثلاثة أشهر فكان بذلك مؤرخاً ونبيّاً معاً ، مؤرخاً لتلك الإرهاصات التى تلت تأميم قناة السويس وسبقت الهجوم الثلاثى ، ونبيّاً بما كان . وهو فى تأريخه ونبوءته لم يسجل ولم يقرر ولم يهتف ولم يتأمل ، بالرغم من استخدامه للفظه المباشرة ، بل لقد جعل صلاح من المباشرة فناً أصيلاً . . فالمباشرة عنده ليست إلا الإطار العام للأغنية ، الإطار الذى يصل بينه وبين أوسع رقعة من الجماهير ، ولكن إيجازه وتركيزه يخلصان اللفظ المباشر من السطحية والغثاثة ويمنحانه أخيلة التاريخ والحلم وسرايب الواقع الخفية . والموروث الشعبى يمدّه برصيد حى لا ينفد من الدلالات والظلال . وكل ذلك قد أسهم فى تطوير الموال الشعبى على يدى صلاح جاهين تطويراً يتجاوز الخطوة التى أنجزها فؤاد حداد ، الخطوة التى أثمرت المزوجة بين الموال والأغنية ، وبين الأقصوصة والحوار ، وبين القافية وحرف الروى بحيث إن المدرسة الجديدة فى شعر العامة المصرية — بهذا الموال — تكون قد أحرزت النجاح الأول فى تهيئة الأذهان لقبول تجربتها الثورية . ولم يجنح موال صلاح جاهين إلى « البطل

الفرد « الذى يؤرخ للمعركة أويتنبأ بها ، وإنما هو قد توصل إلى حل وسط بين صورة « الزعيم » المعلقة طيلة القصيدة فى قلب الشعب ووجدانه ، وبين صورة « الشعب » المعلقة طيلة السياق الدرامى لها فى أحاديث الكفاح اليومى للإنسان المصرى المعاصر . ولعل التركيز على الوجه الاجتماعى للثورة الوطنية هو أبرز العلامات التى حددتها هذه القصيدة المجيدة ، فبالرغم من أن معركة التأميم قد اتخذت شكل التدخل الأجنبى السافر الذى يستفز بدوره أعرض جبهة وطنية للدفاع عن العرض والأرض ، فإن الفئات الأكثر ارتباطاً بهذه الأرض من عمال وفلاحين هى التى توجه إليها الشاعر بالخطاب . وكان الضمير الاجتماعى المخاطب ، هو انعكاس للضمير الوطنى المتكلم ، وكلاهما يصوغان الشكل والمضمون فى « موال عشان القنال » . وكلاهما مرة أخرى يصوغان رؤيا البطولة فى أولى خطوات شعر المقاومة المصرية فى ردائها الشعبى الخالص ، رداء العامية المنحوتة فى عمق من تاريخنا وتراثنا وواقعنا المتعدد الأبعاد والروافد .

* * *

هذا الواقع المتعدد الأبعاد والروافد هو الذى ضم بجناحيه تجارب العامية المصرية فى شعر المقاومة جنباً إلى جنب مع تجارب اللغة الفصحى التى كانت — من زاوية الشعر — تجتاز أخطر تجاربها الفنية فى التحول عن العمود الخليلى ووحدة البيت إلى بعض أوزانه ووحدة التفعيلة ، ولئن كانت شاعرة فى العراق تنازع زميلاً لها تاريخ الخطوة الأولى فى الطريق الجديد ، فإننا فى هذا الصدد نقول إن الحركة الحديثة فى الشعر العربى تتميز أولاً وأخيراً بأنها حركة جيل وليست حركة فرد من الأفراد على خلاف المسار التقليدى للشعر العربى حيث كان « يتزعم » التجديد هذا الشاعر « الفحل » أذاك . وإذا كنا نقول بأن الحركة الحديثة هى حركة « جيل » فإننا نقرن هذه الصفة « الحضارية » الشاملة بصفة « اجتماعية » خاصة هى أن هذه الحركة فى جوهرها كانت فى نشأتها ولاتزال فى تطورها هى حركة « ثورة » . فقد كانت حركة التحرر الوطنى والاجتماعى بمثابة « إصبع الديناميت » الذى تفجر فنياً فى هذا الشعر الحديث . ونحن نستطيع — فى غير

تلفيق لغوى - أن نجتمع بين الصفتين لهذه الحركة الجديدة ونقول إنها حركة « جيل الثورة ». وليس المقصود بأية صورة من الصور أن الثورة تعنى الانفجارات السياسية وحدها في هذا البلد أو ذاك من أقطار الوطن العربى ، ولكنها تعنى فكرة التغيير الجذرى لأوضاع هذا الوطن ، حضارياً .

ولئن كان النقاد يختلفون مع شاعرة العراق في منازعتها هذا الشاعر أو ذاك شرف الريادة للطريق المجهول ، فإننا في مصر نتفق فيما يشبه الإجماع على أن عبد الرحمن الشرقاوى هو رائد الحركة الحديثة في الشعر المصرى ، دون أن نتجاهل للحظة واحدة الطابع العربى العام للحركة التى لا ينفرد بها هذا أو ذاك من الشعراء . فعبد الرحمن الشرقاوى هو أول من ثار على العروض التقليدى في مصر ثورة عميقة الجذور مستمرة التدفق نامية الأغصان والفروع . وعبد الرحمن الشرقاوى هو الشاعر الذى لم تنفصل ثورته في مجال الفن عن ثورته في مجال الفكر ، بل كانت الأولى انعكاساً عميقاً ومستولاً للأخيرة . وعبد الرحمن الشرقاوى أخيراً هو الفنان الدائب الفتح والريادة فقد حاول القصيدة الملحمية في وقت مبكر ، كما حاول المسرح الشعرى ، وذلك في إطار التجديد الحديث للشعر . وربما يختلف النقاد فيما بينهم حول مجموعة القيم الفنية التى أرساها هذا الشاعر الرائد في مختلف المجالات ، ولكنهم لا يختلفون مطلقاً حول ريادته الفنية والفكرية . وهذا ما يدفع الباحث في رؤيا البطولة لشعر المقاومة المصرية أن يختار قصيدة « رسالة إلى زوجتى » التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى في بيروت مرغماً لانقطاع المواصلات بينه وبين مصر أثناء عودته من أحد المؤتمرات الأدبية في الاتحاد السوفيتى . نمختار هذه القصيدة لأنها تعبر عن لحظة احتدام الحدث في وجدان الشاعر ، ولأنها تعبر عن مرحلة تالية لقصيدته الطويلة « من أب مصرى » ولأنها تصوغ تجربة فريدة هي تجربة المواطن البعيد عن وطنه إبان محنة دامية هي محنة الغزو المسلح لأرض هذا الوطن . وكان من الطبيعى أن يكتب الشاعر قصيدته في شكل « رسالة » وإن اختلف بناؤها في الكثير عن رسالته إلى الرئيس ترومان .

والرسالة الشعرية من « الغائب المضطر » عن ميدان القتال ، لن تؤرخ للحدث الوطنى ولن تتنبأ به ، وإنما هى تواكبه منذ لحظة المفاجأة إلى لحظة العطاء غير المباشر عن طريق استدادات الشاعر على أرض الوطن من زوجة وأبناء . والمواكبة عن قرب تختلف عنها من بعد ، لأن مشاركة « الحاضر » تتضمن قدراً كبيراً من الاتساق والرضا ، بينما مشاركة « الغائب » تتضمن قدراً كبيراً من التمزق والقلق والتوتر . فهى مشاركة بالقلب ، لذلك كان نبضه الخافق بين الضلوع هو كل ما يملكه — ولا يملكه — الشاعر . أما المشاركة بالقلب والساعد على أرض الفداء ، فإنها تكمل الدورة الناقصة وتستوعب اللهات المرتاع . هذا اللهات الذى يتدفق فى البداية بروح اليأس المرير :

« الليل يهبط من جديد
بالرعب والظلمات والفوضى وسلطان الدئاب
والخواب . . . »

وتسيل من هذا الظلام
جميع أشباح الظلام
بكل أهوال الظلام »

فى شطرة واحدة أوجز الشاعر تاريخاً دامياً للاستعمار ، بل فى كلمة واحدة هى « الليل » البعيد كل البعد عن القمرىات الرومانسية ، والقريب كل القرب من الرعب والدمار والظلام . وعندما يقول « يهبط من جديد » تتداعى إلى الخيلة هذه الدورة الفلكية لليل والنهار ، وكأن مجيء الليل هنا « قدر » لامفر منه ، فما أعمق بلعة اليأس التى سقط فيها قلب الفنان الغائب . ولكن الليل يهبط من جديد لاتعنى فحسب هذه الدورة القدرية وإنما تعنى هذه الذكرى القريبة للاستعمار فى بلادنا ، فما كاد النهار يبرز بضياءه على وادينا بجلاء المحتل عنه حتى عاودت قوى الظلام مطاردتها لأشعة الشمس ، وها هو الليل يجثم « من جديد » . وهو ليس ليلاً رومانتيكياً كما قلت ، لذلك يؤكد الشاعر على كلمة « الظلام » تأكيداً ملحاحاً يخرج بها عن نطاق اللفظة المباشرة إلى حدود الديكور العام للقصيدة . والملاحظة الأولى على بناء هذه الأبيات الستة أن التوتر الكامن وراءها

قد انعكس على تكوينها انعكاساً حاداً مباشراً ، فالتفعيلة الواحدة هنا لا تتلکأ في التعبير عن نفسها كما هو الحال في « من أب مصري » وإنما هي تحسم موقفها النغمي حسماً باتاً في تآزر وثيق مع القافية المستبعدة وحرف الروي غير المنتظم والصورة التي تتكامل جزئياتها شطرة بعد أخرى بحيث يصبح الجحيم وسعار الزبانية هو الصوت والصورة جميعاً . . الصوت المبحوح المتوتر والصورة الضبابية الغائمة . ولكنه التوتر الخلاق الذي لا يشي بالتفكك وإنما يعكس الحالة النفسية المريرة ، فهو ليس تمزقاً في الجبال الصوتية وإنما هو عزف لاهث عليها . والشاعر حين يتوجه بعدئذ بالحديث إلى بورسعيد ، فإنما ليوجه الحديث إلى نفسه ، متخيلاً « أقصى حد » لعدوان آلهة الشر ، متسلحاً « بأقصى مدى » يستطيعون الوصول إليه ليدعوا بأطول نفس وإن تمزق إلى مقاومة التتار الجدد :

« سَطَّت الذئاب

مجدولة الأظافر يلهبها السعار إلى الدمار

هوجاء يضرمها الجنون

جاءت كما تأتي المسوخ من الجحيم »

وليست هذه كلها سوى « المقدمة » التقليدية في رسالة الشاعر الغائب . أما الرسالة نفسها فهي مجموعة « الذكريات » التي تربط بينه وبين زوجته « على شط القناة » حيث قبور أجداده — نفس النغمة في موال صلاح جاهين ، وبالتالي فهي أقرب إلى الميثولوجيا الشعرية — غير أن عبد الرحمن الشرقاوي يصل ما بين الماضي والحاضر في قالب من التجربة الخاصة ، تجربة الارتباط العاطفي بحبيبته وزوجته فهي المرادف لارتباطه بالأرض والأجداد :

« هبطوا على مهد الغرام يلوثون الذكريات

وقبور أجدادي هناك . . هناك في مجرى القناة »

وتتحول الزوجة والفراش إلى رمز الشرف الوطني ، كما تحولت قبور الأجداد إلى رمز التاريخ الوطني ، ولذلك كان دفاع الزوجة عن شرفها هو التعويض الرمزي لغياب زوجها وغياب مقاومته ، فمقاومتها الغزو — بشتى مستوياته —

جزء لا ينفصل عن مقاومة الوجه الغائب . . فهما لا يصبحان في القصيدة مجرد رجل وامرأة ، وإنما هما روح مصر المناضلة بالقلب حيناً وبالساعدين أحياناً ، وبالحق المشروع في السلام والعدل في جميع الأحيان :

« فقفى بكل قوى الأممه دونهم

وتقدمى

ودافعهم بالسلاح

بجميع أنواع السلاح

وقاوى

بعضام آبائى إذا عز السلاح

* * *

لن يقهروك فقاوى

الموت أن تستسلمى»

وتتبادل الزوجة ومدينة بورسعيد صورة البطولة في رسالة الشرقاوى إلى الشعب التى اختارها عنوانا « رسالة إلى زوجتى » ففي هذه القصيدة تندمج التجربة الخاصة، تجربة الحب عبر القنال ، بتجربة التاريخ حيث قبور الأجداد تتوسد قاع القناة ، بتجربة الوطن الذى هبط الليل عليه من جديد . وباندماج التجربة الشخصية بالتجربة العامة تنجو القصيدة من كل هتاف وتقرير ، بل ومن كل لمحة رومانسية يمكن أن تستشفها من رقة الكلمات ورشاقة الصور . فكما أن الليل ليس هو بليل القمر ، وكما أن ذكريات الحب تتشح بالسواد والألم ، فكذلك يتمدد الظلام والعذاب بقية بناء القصيدة تمداً يجعل منها إحدى علامات الطريق إلى الشعر الواقعى ، ولكن في شريحته الوطنية وأشعته الإنسانية . فالحق أن هذه الرسالة الشعرية تلتقى مع رسالة الشاعر السابقة إلى الرئيس ترومان فى ذلك البعد الإنسانى المتألق فى شرايين « عزة » ابنة الشاعر وبنات جميع بنى الإنسان ، وفى عروق « الزوجة » وزوجات الرجال جميعاً . ويركز الشرقاوى - كصلاح جاهين - على دور الشعوب المحبة للسلام فى حماية السلام على أرض

مصر ، ولكنه يختلف عنه وعن صاحب الرسالة السابقة إلى الرئيس ترومان ،
 في أنه لا يعير البعد الاجتماعى التفاتاً عميقاً . وإنما كان البعد القومى والبعد الإنسانى
 هما المحور الدرامى فى القصيدة كلها . وكذلك فالشاعر لم يحاول التأريخ لما حدث
 لأنه كان بعيداً عنه ولم يتمكن من التنبؤ لأن ما حدث فاجأه . وإنما اكتفى
 بالمواكبة عن بعد يتلمس مختلف الوشائج التى تربطه بالماضى والحاضر والمستقبل .
 ولهذا كانت الضمائر الثلاثة هى أدوات التعبير الرئيسية فى البناء الشعرى .
 « فلتقذفى فى وجههم بجميع ما تجدينه حتى التراب

وقاوى

بتراب موتانا اقدفيه على العيون

كى لا يمروا

* * *

بل لن يمروا

لن يقرعوا بجذائهم أرض الوطن

* * *

يا حارقى جان دارك يا أبطال فيشى لن تمرؤا »

وعلى هذا النحو تصبح « رسالة إلى زوجتى » للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى
 فى مقدمة شعر المقاومة المصرية إبان عدوان ١٩٥٦ وإن تغيب المقاتل عن
 ميدان القتال .

* * *

وتلتقى قصيدة « سأقتلك » لصلاح عبد الصبور مع قصيدة الشرقاوى
 وتفرق . تلتقى معها فى عنصر مواكبة الحدث الوطنى بعيداً عن التنبؤ به والتأريخ له ،
 ثم تفرق عنها فى أن الشاعر لم يحل بينه وبين القتال « قطاع الطرق » فأمسك
 بسلاحه ونزل إلى المعركة . والحق أن غيبة اليقين عن « رسالة إلى زوجتى »
 قد منحها هذه الروح المتوترة السائدة على نسيج القصيدة ، أما حضور اليقين
 فى قصيدة « سأقتلك » فهو الذى منحها درجة عالية من الصلابه والتماسك

. والاتساق . وحين يتذكر صلاح عبد الصبور فكرة « الأجداد » فإنه — مثلاً —
لا يتذكر معها القبور ، وإنما يتذكر :

« سنابك الحدود وقعها المهيب لا يزال

يموج في ذاكرة الأيام

ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ »

فمنذ البداية يتبدد اليأس من مشاعر الفنان ، وتقرن مشاعره مباشرة بفكرة الحضارة التي توقف الشرقاوى عندها ولكن من زاوية « الخوف » عليها من برايرة القرن العشرين . أما صلاح فيتوقف عندها من زاوية « الأمل » في قدرتها على الصمود . وإذا كان الشرقاوى قد أوجز « الحضارة والسلام » في لفظتين متجاورتين ، فإن صلاح عبد الصبور « يصورهما » :

« فمنهم الذى بنى حجارة الأهرام

* * *

ومنهم الذى بنى منارة الإسلام

* * *

ونحن فى حاضرننا المجيد نصنع السلام

* * *

أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام

سأقتلك

بكل ما سقيت من مرارة الأيام

أغوص فى دمك »

هكذا يربط الشاعر بين القديم والحديد ، بين الماضى والحاضر ، لا من خلال الأزمنة الثلاثة بضمائرها وإنما من خلال الصور الثلاث بجوهرها الواحد : الإنسان ، يمزج الشاعر بين التجربة الخاصة والتجربة العامة مزجاً حياً عميقاً ، لعله أكثر التحاماً برؤيا البطولة من رسالة الشاعر الغائب . ، فبين صاحب « سأقتلك » وأعداء الحضارة والسلام ثار شخصى هوى نفس الوقت ثار الوطن

منذ مات أخوه على تراب غزة البيضاء بطائرته المحترقة . إن مصرع « نبيل » في الواقع والقصيدة هونوع من « اليقين » الوجداني والفني الذي يجعل من المقاومة في قصيدة « سأقتلك » واقعاً مضاعفاً : الواقع الأول الذي يواجهه الشاعر أمام عينيه في صورة الجحافل القادمة لتلوث الأرض والتاريخ ، والواقع الثاني الذي تواجهه ذاكرة الشاعر وقلبه في صورة الشقيق الشهيد . وهما صورتان مختلفتان [كيفياً عن الصورتين الأساسيتين في « رسالة إلى زوجتي » ، فالواقع الأول في قصيدة الشرقاوى هو غيابه الاضطرابي عن أرض المعركة ، والواقع الثاني هو الذكريات التي تجمع ما بينه وبين زوجته على شاطئ القناة . الواقعان هنا يمزقان الشاعر حقاً ، ولكنهما يخففان من روح المقاومة في القصيدة ، وتبهت رؤيا البطولة فيها . أما في قصيدة « سأقتلك » فالواقع يتضاعف بحضور الشاعر استشهاد أقرب الناس إليه في وقت واحد :

« من أجله سأقتلك
لأجل ثأره سأغوص في دمك »

ولقد تخصصت معظم قصائد « الناس في بلادى » في تصوير السمات الدقيقة للشعب المصري . وفي قصيدته المسماة بهذا الاسم يقول :

« الناس في بلادى جارحون كالصقور

* * *

لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتي أنقود
ومؤمنون بالقدر » .

فهل تتناقض هذه الأبيات مع السمات التي وصف بها هذا الشعب في قصيدته « المقاتلة » ؟ لنستمع إليه يقول :

« أهل بلادى يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغوهم بسام

وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب
وحين يظماؤن يشربون نهلة من حب

ويلغظون حين يلتقون بالسلام

— عليكم السلام

— عليكم السلام»

أبدأ لاتتناقض أبيات الشاعر في هذه القصيدة العظيمة مع أبيات قصيدته الأخرى ، بل هي تعمق من سمات الشعب المصرى باختراقها جلده الخارجى إلى عظامه ودمه . فالسلام هو « حياة » هذا الشعب الذى لايتحول إلى صقر جارح إلا حين تهدده قوى الشر ، تهدد حياته وسلامه ، لتغير من طبيعته وتهدم حضارته . لذلك ينتفض هذا الفقير النقى من أوشاب الحرب والعدوان ، انتفاضة القاتل المقتول صارخاً :

« لكننى سأقتلك

من قبل أن تقتلنى أغوص فى دمك»

ولارىب أن هذه القصيدة أكثر تكاملاً واتساقاً من قصيدة الشرقاوى ، لا لامتلائها باليقين وإنما لانعكاس هذا اليقين على بناء القصيدة بكثافتها وشفافيتها معاً .. فلقد تخلص الشاعر فيها من الحواشى والذبول التى لم يجد صاحب « رسالة إلى زوجتى » التخلص منها مما باعد بين قصيدته وبين القوام الشعرى الموحد ، فقد تعددت مستوياتها الفنية وتهرأت بعض مقاطعها . . بينما نلاحظ على « سأقتلك » وحدة النسيج وصلابته ، على الرغم من استخدام الشاعرين للتفعيلة الواحدة ، والحكاية الداخلية التى تقع بين المقدمة والخاتمة ، أى على الرغم من تشابه الهيكل العام هنا وهناك . هذا الهيكل الذى تأسس بناؤه من دعامة محددة هي « مواكبة » الحدث الوطنى من بعده القومى فى ناحية ، وبعده الإنسانى فى الناحية الأخرى . والملاحظ على هاتين القصيدتين معاً ، أنهما لا يستمدان عصارة الحياة من التراث الشعرى الوطنى مهما تألفت صورة الأسلاف فى قبور أجدادنا على شاطئ القنال ضمن ذكريات الشرقاوى ، ومهما تألفت هذه الصورة فى بناء الأهرام ومآذن الإسلام عند صلاح عبد الصبور . فى هذه النقطة بالذات ، تختلف القصيدة الرائدة لصاحب « رسالة إلى زوجتى »

والقصيدة العظيمة لصاحب « سأقتلك » عن قصيدتي فؤاد حداد وصلاح جاهين
 اختلافاً عميقاً . فالعامية المصرية لها تراثها الوطني الذي يسهم بصورة أو بأخرى
 في إنجازات شعر العامية المصرية الجديدة ، سواء عن طريق القوالب الفنية أو
 عن طريق الوجدان الشعبي للتراث . ولعل عبد الله النديم وسيد درويش
 وبيرم التونسي هم أقرب الجذور للقصيدة العامية الحديثة — شكلاً ومضموناً —
 ولكن الشاعر الشعبي المجهول مهما تمردوا عليه هو الأب الشرعي لرؤيا البطولة
 في شعر المقاومة ، بالعامية المصرية . والأمريختلف في ظني اختلافاً كبيراً بالنسبة
 للشرقاوي وعبد الصبور ، فهما لم ينهلا ثورتها الوزنية الجديدة بكل ما تنطوي
 عليه من رؤى جديدة للفن والحياة من التراث العربي الفصيح ، وإنما كان هذا
 التراث رافداً من الروافد ، هو الرافد القومي . أما الرافد الإنساني فقد كان إحدى
 ثمار الثورة الأدبية الجديدة التي اتخذت في الشعر صورة التفعيلة الواحدة بدلا
 من العمود الخليلي الصارم بقوافيه وحروف رويه . وربما كان غياب الطابع
 الاجتماعي للمعركة الوطنية في القصائد الرائدة للشعر الحديث ، مرجعه الأساسي
 هو هذا الانقطاع المزدوج عن التراث الشعبي والرسمي .

* * *

هذا الانقطاع الذي يبلغ درجته القصوى في تجربتين للشاعر كامل أيوب ،
 التجربة الأولى في قصيدته « الطوفان والمدينة السمراء » وقد دعا باسمها ديوانه
 الذي نأخذ عنه التجربة الثانية في قصيدته « الجندي الأخير » . والقصيدة الأولى
 تلتقي في الكثير مع قصيدتي الشرقاوي وعبد الصبور ، فهي تواكب الحدث الوطني
 من موقع « المقاتل » الذي رأى الليل يهبط من جديد ، ولكنه لم يقل ذلك ،
 وإنما قال :

« هذا طوفان . النار

يتدفق صوب مدينتنا بالويل

لا تقعد مهموماً معقود الكفين

لا ترفع رأسك نحو الله

وتعال معى نعمل شيئاً لمدينتنا لن ننتظر الموت هنا»

بالطبع تختلف الصورة هنا عن صورة الشاعر الغائب الذى رأى الليل والدمار وحدهما ، وهى أيضاً تختلف عن صورة الشاعر المقاتل الذى يصنئ حسابه مع الغازى بصيغة المخاطب . وإنما الصورة هنا للشاعر وصاحبه — المواطن المصرى فى أى مكان — هى إذن حوار مع الذات وإن اتخذ شكل الديالوج . الشاعر هنا يخاطب نفسه لا من خلال الغياب الذى يحول دون الساعد والسلاح ، وإنما من خلال التفرد بالنفس حتى أعمق طبقاتها الخافية . ويداعب كامل أيوب الوجه الاجتماعى للمدينة ، عبر حقول الحنطة والقطن والشط الأخضر ، ثم يتوحد صوته توحداً عميق الدلالة مع أصوات الجموع الهادرة :

« سبقونا كى يقفوا فى وجه الطوفان »

* * *

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل
ولتذكر أننا ما جئنا لموت
بل لنرد الموت . .

هنا تصبح المقاومة « رؤيا » شاملة للحياة ، فضريبة الدم التى ندعوها الفداء ضريبة يهون وقعها على قلب الشاعر مادام الموت الصغير هو السور العالى الذى يقينا شر الموت الأكبر . فالموت هنا — بغير حذقة لفظية — هو باب الحياة . فى أسطر قليلة تصهر النيران الهمجية تمثالا من ذهب لشعب أبى إلا أن يموت بعض أفرادهم من أجل أن تحيا أمة كاملة . ولا تغنى البطولة عند الشاعر أن يموت المقاتل بضمير المتكلم ، فلقد جرح صاحبه حقاً وعاش هو أيضاً وعادا معاً . . بالرغم من أن الكثيرين ماتوا تحت السيل « سنوسدهم بمعابدنا » فالبطولة عند كامل أيوب فى هذه القصيدة للشعب فى مجموعته . وقصيدة المقاومة — كهذه — ليست أبيات أحد الشهداء إذ أن الشاعر من البساطة والصدق حتى إنه يقول لنا : المقاومة لاتعنى الموت مرة أخرى ، فكم من المقاتلين عادوا إلى زوجاتهم وأبنائهم دون موت . إن صانع الحياة لا يموت بالضرورة .

ولكنى أعتذر لاستخدام أفعل التفضيل إذا قلت إن قصيدة « الجندى »
 الأخير» لكامل أيوب تعد في تقديري أعظم ما كتب من شعر المقاومة المصرية
 إبان هذه الفترة . في هذه القصة - القصيدة ، يؤرخ الشاعر لبطولة الرمز في كل
 مقاومة ، بطولة الجندى المقاتل حتى آخر نسمة في حياته بعد أن لقي رفاقه في
 السلاح مصرعهم جميعاً . ولكن بناء القصة - القصيدة ، هو الذى يستحق منا
 لفتة أكثر انتباهاً واهتماماً . فالمقدمة هي إيجاز مركز لقصة ذلك البطل التي
 أعلنها للخافقين « علم القلعة » وهو يرفرف محتضناً طيف نهار غاباً معاً في
 عناق القبلة المنتصرة . هذه المقدمة الموجزة التي تبدو كتمهيد موسيقى هي
 نفسها التي يتناول الشاعر جزئياتها فيما يلي من مقاطع . لم يكن هذا الجندى
 البطل في بداية المقطع التالى للمقدمة إلا جندياً كبقية المقاتلين الذين تدافعوا
 في إثر بعضهم البعض يصنعون جداراً بشرياً يحول بيننا وبين العار . وكان العدو
 قد حشد لقلعتهم أبرع القواد وأعتى الأشرار ، فسقطت داخل قلعتنا آخر فرقة
 لم يبق منها على قيد الحياة سوى جنديين . أحدهما أشار بحيلة ذكية على رفيقه
 أن يضرب من كل الجهات حتى يوهم العدو - وقد بانث عليه تبشير اليأس
 من انهيار القلعة - أن لا أمل في الغزو . نجحت الخطة التي أملاها اليأس ، ولكن
 أحد الجنديين مات قبل الظهر . وبقي الجندى الأخير يطلق من نيران مدفعه
 ما أسفر عن رحيل التتر ، ولكن بعد أن مات هذا الجندى الأخير وهو يكتب
 للعالم قصة ، ويكتب للآتين من بعده أن الصبر قد يكون بالفعل مفتاح الفرج .
 وإن عني بالصبر شيئاً مختلفاً في الكثير عن صبر أيوب . الصبر مع النضال يقصد ،
 لا الصبر في انتظار الموت .

ولقد آثرت أن أقص هذه القصيدة الرائعة نثراً لأقول إن الحكاية الشعرية
 فيها تبدأ من السطر الأول وتنتهى عند السطر الأخير . وهي حكاية لا ينقصها
 عنصر واحد من عناصر القص النثرى . ولكن الشاعر لم « ينظمها » بل أبدعها
 شعراً أولاً وقبل كل شيء ، ولعل هذا هو لقاءه الوحيد مع قصيدة فؤاد حداد
 حيث تستغرق الأقصوصة الشعرية بناء القصيدة كلها . . أما قصة الشرقاوى

مع حبه على شاطئ القناة وقصة عبد الصبور مع شقيقه على تراب غزة فليست إلا همزة وصل بين التجربة الخاصة والقضية العامة . أما « القصة » في قصيدة كامل أيوب فهي مقصودة لذاتها من ناحية البناء ، تماماً كقصيد الشاعر أن يكتبها شعراً أولاً وقبل كل شيء . . مرة ثانية .

على النقيض من لحظة اليأس أو التوتر ، بل من لحظة اليقين الممتلئ حياة تجيء الحاتمة في مقدمة القصيدة :

« صمدوا حتى آخر مدفع

حتى آخر جندي في آخر فرقة »

هذه « النهاية » هي التي يعمد الشاعر إلى أن يبدأ بها وينتهي إليها ، فالصمود حتى آخر رمق هو بذرة النصر ولومات الفرقة كلها . فالقتال ذاته هو انتصار على النفس ، والانتصار على الذات هو المقدمة الحقيقية للانتصار على العدو . والملاحظة الأولى على الفرق بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة أن الموت هنا كان الديكور الشامل للمعركة ، حتى الجندي الأخير لم يمت في اللحظة الأخيرة . غير أن القصيدتين كلتيهما لا يعقدان لواء البطولة لهذا الفرد أو ذاك ، وإنما للمدينة كلها ، وللقلة كلها ، وللفرقة كلها . وليس الجندي الأخير أو الشاعر إلا « شاهد القبر المقدس » . وهو بذلك يختلف عن فؤاد حداد الذي يؤرخ لنفس اللحظة بمنطق الحزن المرير على الذي ضاع ، ولذلك يكتسب التاريخ في قصيدة كامل أيوب نبرة النبوة ، فالقصيدة ليست تسجيلاً تقريرياً « أميناً للواقع » وإنما تغلب عليها روح التنبؤ :

« ذات صباح جاء الجند

أرسلهم ملك مجنون خلف البحر

ليعودوا بغنائم من جزر الخيرات

... ..

قائدهم ترى لم يقهر في حرب

لم يجرح في سبعين قتال

... ..

يوم - يومان - ثلاثة أيام
والقلعة يطررها الموت فلا تنهار
تتلقف بالنار النار
وتردد في بحّة مدفعها لن أستسلم
« بركان لا ينضب منه الجمر
دكوها ونمر على القبر
دكوها دكوها »

هكذا يتداخل صوت الراوى مع صوت القائد التترى ، فالتتر يحومون
حول أسوار القلعة ولا يقتحمونها ، وإنما يقتحم السياق الشعري صوت ثالث
بعد ماسقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة إلا جنديين التقيا محنيين واتفقا في
نظرة عين :

« لا تضرب من ركن واحد
ولستقل في أمكنة الجند
إن الرخ يكاد يلم جناحيه
ثم يعود بدون الصيد »

فإذا كانت القصيدة في أساسها الشعري من قصائد « التاريخ » ولكنها
في إحدى نغماتها هي نبرة « نبوة » ، فإنها في نغمة أخرى هي نبرة « مواكبة » ،
وكان الشاعر يستخدم الفلاش باك السينمائي ليشمل الغياب بالحضور ، والماضي
بالحاضر . ذلك أن الأصوات الثلاثة الرئيسية في القصيدة تحيطها بهذا الديكور
السحري المركب من واقع الأمس وانشطار اليوم وحلم الغد . بل في المقطع الواحد
يجتمع الغائب والحاضر أو التاريخ والمواكبة على هذا النحو :

« مات الذعر

سقط الأول عند الظهر

لكن القلعة ما زالت تضرب تضرب

ما زالت تنذر بأتون إثر أتون

وأقى المغرب

« عجباً إن الرخ يلم جناحيه

الثر يعودون ! ! »

ثم يجتمع اليوم والغد على نحو آخر ، فقد رفع الجندى الأخير وهو يلفظ أنفاسه علم القلعة ، ومال عليها يكتب كلمة :

« للآتين غداً . . .

كل يد تقدر تضرب

قد تنصركم غمضة عين صبر

يكتبها آخر جندى وهو يموت

... ..

ثم انداح سكون الليل

ثم احتضن القلعة طيف نهار

قبلها ألفا وامتد

ليعانق في رفق علم القلعة

ولينقل للعالم قصة »

وتلك هي الخاتمة — المقدمة ، في قصيدة كامل أيوب ، الدرامية حقاً ، فالحكاية فيها لا تتجمد في إطار القصص الثرى المنظوم ، وإنما تتحرك وتحيا في إطار الشعر الحديث بقدرته على ازدواج الأصوات وتثليثها ، على تعاقب الأزمنة ، على توظيف الضمائر الثلاثة توظيفاً عميقاً يشب بالخيالة إلى الماضي والمستقبل على جسر راسخ العمدة في أعماق الأعماق . ولذلك تتفرد هذه القصيدة العظيمة بمجموعة الخصائص الفنية التي أشرت إليها ، والتي تنعكس بدورها في قدرة بنائها على التأريخ للحدث الوطني ومواكبته والتنبؤ به في وقت واحد . ومن هنا كانت جديرة حقاً بأن تحتل مكانها في الطليعة من شعر المقاومة المصرية الحديثة . لولا أن ثمة خطأ في تصميمها الفكري قارب بينها وبين « المقولات المجردة » هذا الخطأ هو التركيز على الوجه القومى للمقاومة تركيزاً شديداً ، حتى إن الوجه

الإنسانى قد شحب كثيراً ، أما وجهها الاجتماعى فقد ضاع تماماً . إنها أقرب ماتكون إلى الكتلة والفراغ فى فن النحت ، واللون والخط فى فن التصوير ، ولكنها أبعد ماتكون عن « الفكر » القابع فى الكتلة والفراغ الكامن فى الخط واللون . ولأن المقاومة الوطنية أوثق ارتباطاً بالأرض من أية مقاومة أخرى فى تاريخ الأدب ، فإن تجسيد هذه الأرض فى العمل الفنى — إيماءً ورمزاً لإبانة وتقريراً — هو مطلب عادل ومشروع يحقق التوازن بين « قومية » الشكل و « قومية » المضمون إن جاز التعبير . فالقلعة فى قصيدة كامل أيوب لاتدل على أرض بعينها فضلاً عن أنها لاتدل إطلاقاً على نوع هذه الأرض ومناخها . وربما كانت إحدى الفضائل فى الشعر الحديث أن « يجرد » القصيدة من الحشو المفتعل ، ولكن التجريد لايعنى فى خاتمة المطاف خلو العمل الفنى من نبضه الاجتماعى الخافق . وربما كانت إحدى الفضائل فى الفن « الإنسانى » أنه يصلح لكل زمان ومكان ، ولكن التجربة الإنسانية ليست كائناً ميتافيزيقياً معلقاً فى الفضاء . وإنما هى فى المقاومة الوطنية ، تجربة خاصة تعطى للإنسانية كل عطاياها من كونها تجربة شعب محدد وأرض محددة . فالتجربة الإنسانية العامة هى جماع الخبرات الحزئية لمختلف الأوطان . ولست أعلم بماذا كانت هذه الفكرة تنعكس على قصيدة « الجندى الأخير » ولكن مقدرة الشاعر كامل أيوب تدعنى أتصور أنها كانت ستمدها بألوان وظلال تزيدها عمقاً وثراء . إلا أن هذه القصيدة لاتزال فى اعتقادى أهم الأعمال الشعرية التى قدمها الجيل الحديث فى الميدان الأدبى للمقاومة المصرية . هذه الأعمال التى تصوغ فيما بينها أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا المعاصر .

الفصل الحادى عشر

أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية

تعدد أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية المعاصرة ، وذلك لتعدد الجبهات التى يناضل عليها الإنسان العربى . فالجبهة الفلسطينية مثلاً ، ليست مجرد صراع بين العرب من ناحية والاستعمار الغربى من ناحية أخرى ، إنها علاوة على ذلك صراع مرّ بين « دولة » إسرائيل والشعب الفلسطينى . ليست إسرائيل مجرد « شكل » للصراع بين الشرق العربى والاستعمار الغربى ، وإنما هى « مضمون » الصراع اليومى بين دولة عنصرية غاصبة وشعب مغلوب على أمره . من هذه النقطة نستطيع أن « نفهم » شعر المعارضة العربية فى الأرض المحتلة ، هذا الشعر الذى لا يغض من قيمته على الإطلاق أنه لا يتصل بمعنى المقاومة إلا من قبيل المجاز ، ولكنه يتصل أعمق الاتصال وأوثقه بمعنى المعارضة . هذا المعنى الذى يجمع فى جبهة عريضة كافة القوى الديمقراطية فى إسرائيل ، عرباً ويهوداً ، ضد الكيان العنصرى لدولة إسرائيل الدكتاتورية . وينبغى أن نكون منصفين للحقيقة ولا نظلم أنفسنا فنقول إن المقاومة الوطنية بمعنى تحرير الأرض من آثار الأجنبي لا تخطر على بال وتفكير الشعراء الفلسطينيين المقيمين فى ظل الإرهاب الصهيونى . وإنما يتخذ التحرير عندهم معنى آخر يتعايش فى ظلاله العرب واليهود أخوة أحراراً من أى قيد عنصرى سواء كان قيداً دينياً أو عرقياً أو حضارياً أو غير ذلك . فليس الدين والحضارة إلاّ أردية قديمة يرتديها آلهة البطش العنصرى ليخفوا أنيابهم الحقيقية التى مزقت وتمزق كل دين وكل حضارة .

أردت أن أقول إن جوهر الشعر الفلسطينى المعارض ، هو تحرير الأرض لا من اليهود وإنما من الصهيونية . وبالرغم من أن هذه القضية لا تلقى رواجاً عند المتطرفين هنا وهناك ، إلا أنها ستظل مع ذلك العمود الفقرى لنضالنا المشروع أمام رأى العام العالمى . ولعل رد الفعل المستيرى الذى قوبلت به رحلة

محمود درويش وسميح القاسم إلى مهرجان الشباب بصوفيا عام ١٩٦٨ كان نتيجة حتمية لهذا الفهم المغلوط لأبعاد « البطولة » التي يقوم بها هذان لشاعران وغيرهما من شعراء الأرض المحتلة . لقد تصورنا في غمة الهزيمة الدامية وتألق نجم الشعر الفلسطيني أن هذا أو ذاك من الشعراء « معجزة المقاومة العربية » كتعويض لغياب المعجزة الحقيقية ، معجزة المقاومة المسلحة . ونسينا أن شعر درويش والقاسم وزباد وجبران قد عرفته الأسماع قبل الهزيمة الأخيرة بسنوات . وأنه — وهذا هو المهم — لم يتغير بعدها تغيراً نوعياً . ذلك أن هذا الشعر ومبدعيه الذين ساروا تحت العلم الإسرائيلي في مهرجان صوفيا فأثاروا رد الفعل الهستيري ، لا تتحدد نقطة انطلاقهم من المقاومة التحريرية الشاملة للوجود اليهودي ، وإنما من المعارضة التامة للدولة الصهيونية . وفرق كبير بين هذه النقطة وتلك في الانطلاق نحو تقييم شعرهم . وسوف تصادفنا كثيراً لفظة « المقاومة » في هذا الشعر ، كما أننا سوف نستخدم دوماً عبارة « الأرض المحتلة » لشيء إلا لأن عدوان يونيو ١٩٦٧ قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الدولة الراهنة في إسرائيل تملك مخططاً توسعياً بعيد المدى ، وأن الاستمرار في هذا المخطط يثقل الوطأة على العرب المقيمين في الأرض المحتلة ، وطأة الانتماء إلى العرب خارج الأسوار من ناحية ، ووطأة الاضطهاد المتعاضم من جانب القوى المهيمنة على « دولة » إسرائيل . وفي حدود هذا المعنى للمقاومة لن نقع في اللبس الذي وقع فيه كثيرون حين اتهموا محمود درويش بالتحلل من الوجدان العربي في دفاعه عن الأكراد ، واتهموا سميح القاسم بالذبذبة السياسية في انتماؤه ومعارضته للحزب الشيوعي . فضلا عن أننا في هذه الحدود لن نتورط في اتهام هؤلاء الشعراء الكبار بالحيانة لمجرد أنهم اختاروا الحياة في ظل ظروف أسوأ من الموت .

وشعر المعارضة في أدب فلسطين المحتلة ليس تخصصاً من جانب الشعراء الفلسطينيين فهم يعالجون مختلف رؤى الشعر ومراميها جنباً إلى جنب مع معارضتهم « السياسية » للنظام القائم . ففي قصيدة « إلى امرأة » يمزج الشاعر محمود درويش بين الصورة المركزة الموحية ، وبين قالب المثل الشعبي القريب من الحكمة

العربية القديمة دون أن تتمزق أوصال القصيدة إلى أبيات مكثفة بذاتها ، بل هو يمدّها بقيمة واحدة تتكرر في كل مقطع بصورة جديدة تضيف إلى الفكرة الرئيسية بعداً جديداً ، كما يمدّها بإيقاع موحد يتكامل من مقطع إلى آخر حتى يصل إلى « الذروة » التعبيرية في قوله :

« — لا يحزن الصياد
أن يعود مرة بلا أشماك
يحزنه أن تحمل الشباك
بعد نهار الكد
طحلب البحار »

وبهذه الخاتمة يكون قد نزع آخر « الأقنعة السبعة » عن وجه الشجر الذي كان جميلاً ثم ذبل في الحريف ، ووجه المطر الذي كان وفيراً ثم أصابه السأم في الشتاء ، ووجه القمر الذي كان وسيماً ولكنه لا يغني عن جوع . وتكاد هذه القصيدة أن تشبه دقائق المسرح التقليدية الثلاث السابقة على رفع الستار عن العالم التراجيدي الذي يصوغه شعراً محمود درويش . هذا العالم الذي تتخلله نغمة اليأس الحزين الهادئ ، اليأس القريب أحياناً من المعنى الوجودي القائل بأن الحياة الإنسانية تبدأ عند الشاطئ الآخر من اليأس . ومن قاع اليأس ، أي انعدام الرجاء في أية محصنات طبيعية للنصر ، يرى الشاعر قضيته على حقيقتها ، يراها في الأسلاف :

« يا وجه جدى ، يا نبيا ما ابتسم
من أى قبر جئتني
وليست قمبازاً بلون دم عتيق فوق صخرة
وعبادة في لون صفره »

وليست القبور عند محمود درويش مجرد « جهة اختصاص » للماضي والأجداد ، فقد أصبحت « بلادنا مقابر » :

« يا سادتي ، حولتم بلادنا مقابر
 زرعتم الرصاص في رؤوسنا ، نظمتم المجازر
 يا سادتي ، لا شيء هكذا يمر
 دونما حساب :

كل ما صنعتم لشعبنا مسجل على الدفاتر »

ويتصور المرء أنه مدامت هناك « ساعة حساب » فالأمل في النصر معقود
 في الأعين المسهدة ، في رؤى أحلامها المكتظة بالرعب والحنين ، الرؤى
 التي تجمع بين الأمل في حساب غامض جنباً إلى جنب مع يقين مفجوع :

« يخيل لي أن خنجر غدر

سيحفر ظهري

فتكتب إحدى الجرائد

— كان يجاهد

ويحزن أهلي وجيراننا

ويفرح أعداؤنا

وبعد شهور قليلة

سينسى الجميع

جروحي القتيلة »

إن محمود درويش في هذه القصائد وغيرها يقدم نموذجاً جديداً لشاعر
 المعارضة لم يعرفه قط الشعر العربي الحديث ، وهو الشاعر الذي لا ينطلق من وهم
 يعيش في المخيلة ولو كان وهم النصر . . وإنما هو ينطلق من المعارضة ذاتها بكل
 تحدياتها ومنجزاتها السالبة والموجبة . بل ربما كان درويش بالذات يعتمد إلى
 التركيز على التحديات فتبدو من ثم الصورة قائمة . . ولكنها القتامة الحقيقية
 غير المزيفة التي تحول اليأس فينا إلى كوة مضيئة بنور الأمل . والسمة الثانية
 البارزة في شعر محمود درويش أنه يعيش حياته في شعره بلا تزوير ولا تنميق ،
 حياته التي قد تهب عليها نسمة حب وتلفحه فيها نيران الحجر ، وحياته التي

قد ترسب على جدرانها قطرات الوحدة القاتلة فتشحن وجدانه بمرارة كالعقم .
إنه حين يكتب الشعر لا يخلع عن نفسه هذه الثياب الداخلية ويرتدى رذنجوت
الشعر والبطولة والمقاومة ، بل يأتينا هكذا إنساناً يناضل الحياة من خلال نضاله
للنظام العنصرى .

ولعل قصيدة « يافا » لراشد حسين من أنجح القصائد التى تدل على أن
السمة البارزة فى شعر محمود درويش ليست حكراً له ، وإنما هى من السمات
العامّة فى الشعر الفلسطينى خلف الأسوار . وهى من الناحية الفنية تعد من
قصائد الاتجاه السلقى فى الشعر الحديث . ولكن الفنان الأصيل قد استطاع -
متخيلاً مدينة يافا فى ظل الاغتصاب الصهيونى - ألا يستخدم كلمة تقريرية
واحدة بل يعتمد اعتماداً كاملاً على الصورة المستوحاة من جزئيات الواقع
القديم للمدينة فى جديلة واحدة مع جزئيات الواقع الجديد ، وماتعكسه هذه
الصورة المزدوجة من مفارقات ومقابلات لانهاية لها :

«مداخن الحشيش فى يافا توزع الحذر
والطرق العجاف حبل بالذباب والضجر
وقلب يافا صامت ، أغلقه حجر
وفى شوارع السماء مآتم القمر»

وينقذ الشاعر قصيدته من هوة التكرار الموسيقى والرتابة الإيقاعية التى تصل
فى النماذج الرديئة من نفس النوع الشعرى إلى درجة الإملال . . . فيقول :

« يافا التى رضعت من أئدائها حليب البرتقال

تعطش وهى من سقت أمواجها المطر

” يافا التى كسرت الأيام فوق هذه الرمال

ذراعها تشل حين ظهرها انكسر

يافا التى كانت حديقة أشجارها الرجال

قد مسخت محششة توزع الحذر»

وبالرغم من أن القصيدة تلتزم التفعيلة الواحدة إطاراً موسيقياً إلا أن صرامة البناء قد حالت في أحيان كثيرة دون المرونة التي تتصف بها « حادثة » هذا الشعر ، وأفقدتها الحيوية الدافقة التي من شأنها أن تمس الأعماق أكثر مما استطاعت قصيدة « يافا » أن تفعل . على أن الاتجاه السلبي بالحديد يصل منتهاه في قصائد الشاعر سميح القاسم ، كما أن الرومانسية الاشتراكية تصل إلى ذروتها في شعر توفيق زياد . وهو الشاعر الذي تأرجحت بعض مراحلها الفنية بين العويل النائح على ماضى إلى الرثاء المكتوم للحاضر ، إلى وميض الأمل الخابى وهويطل من وراء الكلمات فيما يشبه « الوعيد » :

« إن من يسلب حقاً بالقتال
كيف يحمى حقه يوماً
إذا الميزان مال »

ويميل شعر توفيق زياد أكثر من غيره إلى « تحليل » أسباب الهزيمة وأبعادها ومستقبلها ، ولكنه تحليل « شعرى » في النهاية يفقد قيمته لما يمجج فيه من ضباب يحرم الشعر مناخه الوجداني الخاص ولا يمنح بديلاً لذلك صورة نظرية صحيحة . ويتحول هذا الضباب إلى سحابة رومانسية غائمة في شعر « ابن الجليل » الذي يقترب كثيراً من رومانتيكية نزار قباني ، يقتصر استخدامه الشعرى على المناخ الرومانسى الذى يشيعه فى القصيدة لافى مضمونها أو نسيجها الحى :

« سهرت ليلتين فى العذاب
دخنت عشر علب
فرشت أرض غرقى أعقاب
كتبت ألف بيت
قرأتها فى غضب
ضربت فوق مكتبي
وقمت بانفعال
أعصر رأسى ضارعاً
للشعر للخيال »

لكننى آويت للسريـر
وكل ما فى دفتري العنوان
يسخر منى خطه الكبير»

فحين يكتب الشاعر الفلسطينى المناضل فى الأرض المحتلة هذه الكلمات تكتسب - بعد اللفظ الرقيق والأخيلة المجنحة - بعداً سياسياً واضحاً تكتنفه هذه الغضبة الحائرة القلقة التى يهرب من هولها الخيال والشعر والقدرة على الخلق ، وتهرب قبل ذلك كله : القدرة على النوم . أما محمد القيسى - الشاعر المقيم فى الأردن - فإنه أكثر زملائه تأثراً بالمدرسة المصرية فى الشعر الحديث ، فهو يستلهم المعجم الشعرى لصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى استلهاماً يتجاوز الحدود التى يتوقف عندها شعرهما لأنه يستمد من أسلوب «فروسية الكلمة» وتجسيد المجردات وموسيقى الأبحر الراقصة والحكايات الناعمة ، ماهو أبعد غوراً فى الأعماق العربية ، يمزج الحس بالوجدان ليخرج منها بمركب جديد هو القلب الجريح فى أهوائه المشروعة وكبرياته المخبوءة :

« يا قلبى ،
يكفى ما ألقينا خلف البوابة من أزهار
وما عدنا نملك، ثمن الأزهار
وتعود ،
قلقاً يا قلب أراك
تندى جنبى بأحزان هواك » .

وهكذا تتوحد الأحزان وتنسج الآلام نحيباً واحداً مشتركاً بين هوى الحياة وهوى الوطن فتندغم - من ثم - القضية العامة فى التجربة الشخصية ، ويمسيان معاً تجربة المأساة على أرض الفداء . وهى التجربة التى لا تتجاوز معنى « المعارضة » بأية حال - وربما كان هذا فى ذاته وجهاً من وجوه المأساة - ولكن الوجه الذى نلتزم بسماته وملامحه عندما نتصدى لتصويره ، لأن نتخيل قناعاً من صنعنا .

على أن شعر المعارضة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة هو من زاوية ما أحد عناصر الجبهة المعادية للصهيونية والاستعمار ، وهو بالتالي يدعم المقاومة بصورة غير مباشرة ويغذيها برافد من الواقع ويطور أبعادها بشهادة العيان . . على النقيض من موجة شعر « التشني » التي يعد نزار قباني أبرز وجوهها . ولست من الذين يحرمون فنناً من قول كلمته باسم ماضيه الذي لا يتسق ولا يتفق مع هذه الكلمة . فالأزمات الكبرى والحنن العظيمة قد تغير من جوهر الإنسان وقد تقلب الفنان رأساً على عقب . ومن هنا يبطل عنصر « المفاجأة » كحيثيات مضادة لشعر نزار ، فربما استطاع أن يجد في « الحب والبتول » و « خبز وحشيش وقمر » و « رسالة إلى جندى في السويس » ما يقوم دليلاً على أنه كتب الشعر الوطني قبل الهزيمة ، وبالتالي فأين موضع العجب فيما كتب بعدها ؟ ولكن هذه السلسلة المحكمة من المغالطات سرعان ما يكتشف أمرها ، لأن نزار قباني قبل الخامس من يونيو لا يمكن تقييمه على ضوء هذه « النتف » المحدودة من قصائد المناسبات . أما « أعماله الكاملة » فهي تلك الأعمال التي تخصصت في « المرأة » من وجهة نظر البرجوازي المرفه الجواب بين عواصم العالم ، شاعراً ودبلوماسياً . ولا يختلف شعر نزار الجديد — بعد الهزيمة — عنه قبلها ، فليست الهزيمة إلا إحدى « المناسبات » التي تمل على الشاعر أسلوباً واحداً في « النظم » كما أنها ليست إلا قناعاً عصرياً أكثر ملاءمة لنقى الوجه الذي طالعنا به الشاعر في كتاباته عن المرأة . والجديد هو أن نزار قباني يمس وترأ مشدوداً في القلب العربي فيعزف — وينزف — لحناً جنازياً يستهوى الأفتدة ، ويحك جرحاً لم يلتئم يثير في النفوس الخدر .

لاتصل « هوامش على دفتر النكسة » في كثير أو قليل بشعر المقاومة ، ولم يتحول كاتبها بين غمضة عين وانتباهتها من شاعر الحب والحنين إلى شاعر يكتب بالسكين . . فأغلب الظن أن سكينة قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض فوق أرضنا إلى شغاف القلب من الإنسان العربي المهزوم . ولا تنطلي علينا هذه الخدعة البراقة التي يصدّر بها نزار قباني قصيدته الأولى بعد ٥ يونيو، هذه الخدعة التي تبدو وكأنها نقد ذاتي لعقل هذه الأمة ووجدانها . بينما هي

في واقع الأمر نوع من السادية التي يتلذذ فيها صاحبها لذة تلتقي مع لذاته السابقة في شعره الجنسي ، فالرجسية هناك تقابلها السادية هنا . وحتى هذه السادية ليست شعوراً مرضياً صدق صاحبها في تشخيصه وعرضه ، وإنما هي محاولة ينقصها الذكاء في إغلاق باب الإدانة دونه . ينقصها الذكاء ، لأن نزار مهما كال الشتائم لنفسه على ماضيه ، فإن هذا لن يحول دون رؤية الماضي مستمراً دافقاً حياً في حاضره الشعري ، ولن يحول بالتالي من إدانة الماضي والحاضر معاً . وينقصها الصدق لأن فريقاً من الكتاب والفنانين العرب قد حاولوا — بقدر ما أتيج لهم من حرية الكلمة — أن ينبهوا إلى موطن الداء وأن يحذروا من أهوال الكارثة القادمة .

ولا يتوقف نزار قباني كثيراً عند دلالة حرب يونيو الحقيقية ، فليست العنتريات والطبلة والربابة إلا مظهرًا خارجيًا لمسئولية حضارة كاملة ، مسئولية « الجذور » قبل الفروع ، ولكن الشاعر الذي لم يكن يرى في المرأة سوى فستانها وحلمة الثديها هو نفسه الذي يرى قشرة الحضارة فيظنها كل شيء وهي ليست شيئاً إذا قيس بما صدرت عنه من « أنظمة » اجتماعية لا يدينها بحرف بل هو في شعره يقتات من فتات موائدها الفكرية . وإلا فما معنى أن يكون الإبحار إلى « بلاد الثلج والضباب » هو المنقذ من الضلال ؟ وكيف يمكن أن يتحول النفط العربي إلى خنجر من لبيب ونار في صدر العدو مادام « يراق تحت أرجل الجوارى » ؟ إن الشاعر لا يجيب ، بالغم من أن « منطق » السؤال والجواب ، ذلك المنطق الرياضي البارد ، هو عماد القصيدة ولب لبابها .. فلن يستطيع باسم حرارة التجربة الشعرية أن يدعى خروج هذه المهمة عن اختصاصه ، فالوضوح والتقريرية والمباشرة هي النسيج « الفني » لأبياته المنظومة نظماً . وليس هناك من ينكر السلبيات المريرة التي تخنق الكيان العربي قبل الهزيمة وبعدها ، تخنقه إلى درجة الموت ، تخنقه إلى حد تهديد هذه الأمة بالانقراض .. ولكن من ذا الذي يستطيع أن يتصور هذه السلبيات وقد اختزلت إلى همجية البعض منا وعبودية البعض الآخر ؟ لا بد أن ثمة حلقة مفقودة بين دكتاتورية الفرد وانسحاق

الجموع ، إذا لم يمسك بها الفنان فقد أعطانا المظهر دون الجوهر ، وباعنا في سوق النخاسة بأرخص الأثمان . والحل الوحيد هو الحل المؤجل إلى أجل غير مسمى ، فأطفالنا هم الذين سيحملون النير عنا « فنحن جيل القبيء والزهري والسعال » وقد نسي الشاعر الحصيف أن الكروم الجيدة لا تثمر حصراً ، والعكس أيضاً صحيح فالثعابين لن تلد أسماكاً عظيمة . وبالتالي فقد حكم بالموت مقدماً على مستقبل هذه الأمة ، وليس « حديثه » عن الأطفال الأتقياء إلا من قبيل الإيهام الكاذب . ولازلت أومن بالمبدأ الفني القائل إن ما يمكن أن يكتب شعراً لا يمكن كتابته على أى نحو آخر . ولذلك أقول إن « هوامش على دفتر النكسة » سوف تسقط من ذاكرة التاريخ لأنه كان من الممكن كتابتها نثراً . . بصورة أفضل .

صدرت « الهوامش » بعد الهزيمة بأقل من شهرين تحك الجرح وتلعب على الوتر المشدود فلقيت رواجاً مذهلاً ، سواء من المعارضين لها أو المؤيدين . . ولكن مفعولها السحري اقتصر على اللحظة الأولى ، لحظة الكرب العظيم والعذاب المروع ، ثم بطل هذا المفعول لأن سحر الرقية قد انتزعت منها قصائد أخرى أبعد ماتكون عن التهريج والإثارة وأقرب ماتكون إلى النضال والمقاومة . توقفت التعويذة كأي نواح يسقط في هاوية التشفى ، وأصبح شاعرنا « نجماً » لامعاً يتفوق على النجم الذى كانه في القديم . واستمر اللعبة على نحو مختلف بعض الاختلاف ، فأقام حواراً مع « شعراء الأرض المحتلة » و « القدس » و « فتح » على التوالي . هو حوار داخلي إن جاز التعبير عن « المونولوج » الذى أداره الشاعر بينه وبين نفسه ، لأن الطرف الآخر المفترض لم يكن يوماً « على الخط » معه . والحوار تقليد عريق في أدب المقاومة لأنه بطبيعته يميل إلى النزال الملحمي ، ولكن نزار قباني جعل من حوار مع شعراء الأرض المحتلة « مشجباً » يعلق عليه خطاياهم ويتفرج عليها . أى سادية ، مرة أخرى ؟ ولكن لا ، ليست سادية كما تظن لأول وهلة ، وإنما تجديد الحك على ظهر الجرح الذى لم يندمل ، يثيره فيهيج الأشجان ويستفز المشاعر إلى نوع من تمزيق النفس . ليس ندماً ولكنه

تشف أن يقول الشاعر في « أجمل » أبيات القصيدة :

« الشعر لدينا درويش
يترنح في حلقات الذكر
والشاعر يعمل حوذيًا لأمير القصر
الشاعر مخصى الشفتين بهذا العصر
يمسح للحاكم معطفه
ويصب له أقداح الخمر
الشاعر مخصى الكلمات
وما أشقى خصيان الفكر »

إن الخطأ القاتل في هذه المعاني التي كررها نزار في كل قصائده التالية هو خطأ مزدوج . شقه الأول هو المبالغة في تضخيم دور الفكر والشعر في الهزيمة أو النصر ، وتصدر هذه المبالغة عن نظرة مثالية للدورة الجدلية بين الفكر والواقع ، نظرة تصل في استقامتها إلى درجة صوفية ترى الأفكار تعاويد سحرية والكلمات أحجية تحمل السر . والشق الثاني للخطأ هو تعميم الظاهرة الجزئية تعميمًا يتناقض تناقضاً جوهرياً مع الصورة الشاملة . فشعراء الأمير في عصرنا ليسوا هم على وجه اليقين من يؤيدون وجهاً ثورياً للسلطة في هذه أو تلك من بلدان الوطن العربي . وإنما قد يكون شاعر الأمير جارية حسناء تجيد صنع اللبالي الرشيدية في كلمات منظومة . فليس بالهتاف وحده يحيا شاعر الأمير ، وإنما بكل هزة بطن وثنية جذع وحلمة ثدى يبرع الشاعر في وصفها وتجسيدها و « هدهدة » الأمير بها و « دغدغة » نظامه لها . ففي الوقت الذي كانت فيه أجساد النساء هي الديكور والأبطال في دواوين نزار قباني ، كانت فلسطين بكل ما تحمله الكلمة من ظلال هي ديكور وأبطال شعر الأرض المحتلة . وتقوم أجساد النساء في شعر نزار بدور الهتاف لكل أمير ونظام متخلف ، ولكنه الهتاف البارع المتحلل من قيود السياسة « الظاهرية » والمرتبط بأغلال « الجنس » الخارجية . إن قصيدة مدح لأمير من الأمراء في عصرنا الحاضر لا تأتي أكلها كما يأتيه هذا الشعر الناعم الطرى أدب المقاومة

الرخو فإنه يستبدل « المدح » للأمير بتثبيت دعائم عرشه وحمايته من « ثورات الشعوب ». والغريب حقاً في حوار بين الشاعر وشعراء الأرض المحتلة أن يتصور شعرهم الذي يوهننا بأنه يتعلم منه شعراً شيطانياً كشعره . ولو أنه « سمع » في وقت مبكر عن شعرهم وتعلم في وقت مبكر من هذا الشعر لتغيرت نظرتهم إليهم وإلى الشعر . ولكنه فيما يقول لم يتعرف على الأرض المحتلة وشعرائها إلا مؤخراً ، فجاء التعارف سطحياً هزيباً يسبيء إلى قضية هؤلاء الشعراء . . فحرمان القدس انتهكت حقاً ، ولكن ما شأن « المقاومة » بهذه العبارة :

« وابنة دايان كمومسة

تتعهر في ظل المحراب »

في مثل هذه الأسطر - وهي كثيرة - يتعري نزار من قشرة « المناسبة » التي استغلها أبشع استغلال ، ويعود إلى ديكوراته القديمة يستلهمها « مفردات العهر والهجاء والشتيمة » التي سبق له في الهوامش أن « نعاها » إلينا . ولعله من أسوأ الصور التي يتوق الصهاينة إلى التركيز عليها أمام الرأي العام العالمي ، هي هذه الصورة التي يتقدم بها نزار طواعية واختياراً ، صورتنا كمقاتلين بالعمامة فوق الرؤوس والشيطان يعربد داخلنا . إذ كيف يستطيع أن يهضم الرأي العام العالمي - أو الإنسان في كل زمان ومكان - هذا الانشطار الحاد بين سخرية الشاعر بهذه « المقدسات » وحرصه عليها إذا دنستها ابنة دايان ؟ وكيف يستطيع أن يهضم حماس الشاعر للحرية الشخصية والأخلاقية ودعوته الحارة إلى الأخذ بأسباب الحياة العصرية وتقاليدها في « بلاد الثلج والضباب » ، ثم حماسه بنفس المقدار لأساليب العصور الوسطى وسلوك غواير الأزمان وأهل الكهوف . وهو نفس التناقض الذي يواجهه المرء في قراءته لقصيدتي « القدس » و « الاستجواب » ، في الأولى يقول « صليت حتى ذابت الشموع » وفي الثانية يقول :

« من ربع قرن وأنا

أمارس الركوع والسجود

... ..

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام

... ..

وهكذا يا سادتي الكرام

... ..

أعيش في حظيرة الأغنام »

ولا يفتأ الشاعر أن يكرر نفسه إلى حد الإملال ، فقصيدته « الممثلون » هي أحدث طبعة للهوامش ، نفس الأفكار ، نفس المشاعر ، نفس اللعب على الوتر المشدود ، نفس الحك على الجرح : الفكر المهزوم والحريات المغتالة والخوف المعربد وانعدام القابلية والقدرة على تجاوز الحنة والقناعة بالماضي والحاضر بغير أحلام للمستقبل . . والمقاطع تردد أصداً بعضها البعض ، والقصائد قصيدة واحدة تفتت في طريقها إلى المطبعة فأصبحت كتباً براقعة لامعة على أحدث طراز . على أن هذا اليأس القاتل الذي يبيته نزار في القلوب بتلذذ غريب ينهار « فجأة » أمام ظاهرة الكفاح المسلح لمنظمة فتح . وعندما أقول « فجأة » لا أقصد أن الشاعر تغير ، إنما أقصد إلى القول بأن « مفاجآته » هذه التي تبدأ بشعر الأرض المحتلة وتنتهي برصاصات فتح ، تبدو في قصائده كالمعجزات الغيبية التي تهبط من السماء ولا يشارك في صنعها البشر ، الأمر الذي يترتب عليه الشك العميق في إيمان الشاعر بانتهاء المسرح ويأسه من إقامته من جديد . هذا هو التناقض الأكبر في قصيدة « فتح » وزميلاتها ، بل هو الشرخ الذي يدب في البناء الشعري من أسفل عتبة المدخل حتى السطوح العلوية . هو القائل :

« صراخنا أضخم من أصواتنا

وسيفنا أطول من قاماتنا »

وهو أيضاً القائل :

« خمسين قرناً . . بكم كبرنا

وارتفعت قاماتنا »

وكأن طول القامة لأحد الشعوب يظل سرّاً منسياً مجهولاً يكشفه الشاعر

« فجأة » إذا عبر عن نفسه — فحسب — تعبيراً عاصفاً مدوياً . والمفروض أن وظيفة الشاعر تبدأ قبل فتح وبعدها ، تبدأ باستكشاف الطاقات الحقيقية لهذا الشعب وتشحن — إذا أراد صاحبها أن يكون شاعراً للمقاومة — العقول والأرواح بوقود لا ينفد من الأمل في تجاوز الهزيمة إذا كانت جذور النصر غائرة في الأعماق حقاً . فليست فتح وغيرها من المنظمات الفلسطينية المقاومة المسلحة ، إلا « فروعاً » أثمرتها جذور الشعب العربي الغائبة في أرض القداء . أما أن تبدو الأمور — دائماً — كمعجزة ، فإن ذلك ليس إلا قصوراً في الرؤية ، وتقصيراً في الفهم . وإلا فما معنى أن تكون جذورنا ميتة وأرضنا ناضبة من الماء والهواء والغذاء ، ثم نتصور « فتح » فرعاً نضراً وزهرة جميلة نبتت من نفس الجذور الميتة وأثمرت من نفس التربة الخاوية الجذباء ؟ ليس هذا — عند الشاعر — بمنطقي على الإطلاق ، والحل الوحيد هو اعتبارها معجزة من المعجزات . ولما كان الشاعر يبدى في كثير من هذه القصائد شكه في المعجزات ورفضه للمؤمنين بها فإننا لانجد تبريراً لمثل قصيدة « فتح » إلا بأنها ليست أكثر من « مناسبة » لا تختلف عن بقية المناسبات . هي مناسبة بكل ماتعنيه هذه اللفظة من فكروفن . من الناحية الفكرية تسطيع مذهل لفكرة الثورة .

« جاءت إلينا » آفتح »

كوردة جميلة طالعة من جرح

كنع ماء بارد

يروى صحارى ملح

وفجأة . .

ثرنا على أكفاننا وقمنا

وفجأة . .

كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا . . »

هذه الثورة « المفاجئة » في تصور الشاعر ، يعود فيدينها — من الناحية الفنية —

إدانة صريحة ، تقريرية ، منظومة ومباشرة :

« ولم نزل نظن أن الله في السماء

يعيدنا لدورنا

ولم نزل نظن أن النصر

وليمة تأتي لنا »

ولم يسأل نفسه بصدق : أليس هو من الذين « يظنون » أن النصر وليمة إلهية ؟ ولكن تفكك أوصال القصيدة هو الذي يصل بها في خاتمة المطاف إلى هذه الدرجة من التهرؤ المنهجي في بنائها وأفكارها . وليس صحيحاً أنه لا ينبغي محاسبة الشعر محاسبة البحث النظري ، مادام الشعر في جوهره لا يخضع للمنطق والأقيسة النظرية . ليس صحيحاً مرتين : الأولى لأن ما « نتصوره » نحن من تلقائية واضطراب في البنية الشعرية العظيمة ، لا « يتحقق » فنياً إلا بحساب جمالي دقيق وهندسة صارمة للصوت والصورة . وتخطيط مسبق للحرف والكلمة ، وفهم عميق للوزن والموسيقى . ولا يتم الإبداع بطبيعة الحال ، بآلة حاسبة أو عقل إلكتروني ، ولكن هذه الأدوات التي أشرت إليها ترسب بالخبرة والتجربة والمعاناة في الطبقات اللاوعية من وجدان الفنان وعقله بحيث إنه لا يحتاج في عملية الخلق إلى درجة « الوعي الكامل » . ولكن اللاوعي في حرارته وانسيابه وتدفعه لا يغفل لحظة واحدة تلك الخبرات الثاوية في الأعماق ، الخبرات التي تتفاعل مع الدهن الخالق على صورة بالغة التعقيد تنعكس في إحكام البناء الفني وإن بدا لنا في النهاية ، تلقائياً أو مضطرباً . لا بد إذن من محاسبة الشاعر على الدعامات والأسس التي بني عليها شعره ، فلربما كانت أسسا واهية قد تسببت في هذا الشرخ أو ذاك من شروخ العمل الشعري التي تختلف من حيث الدرجة والنوع عن العفوية والبراءة والتلقائية والاضطراب في البنية الشعرية العظيمة . فالتناقضات « المقصودة » في شعرات تختلف — بالقطع — عن التناقضات غير المحسوبة في شعر آخر . وليس صحيحاً أن شعر نزار قباني يمكن معاملته — من هذه الزاوية — كأى شعر عظيم ، لأنه في واقع الأمر أقرب إلى المنشورات الدعائية المنظومة منه إلى الشعر ، فالعقلانية المسرفة والشعارات المكشوفة والكليشيات

المعدة سلفاً هي الخصائص البارزة فيه ، وليس التدفق والحرارة والتلقائية .
ولذلك يستوجب الحساب مرة أخرى كثر عاды لاسبيل إلى رد مايموج فيه من
تناقضات إلى طبيعة الشعر .

ولاينى ذلك أن نزارشاعر ، وأنه شاعر كبير ، ولكن خطأه الفادح أنه جعل
من « الهزيمة » مجرد مناسبة يقال فيها الشعر وليست تجربة عميقة الأغوار يعانيتها
حتى النخاع . وشعر المناسبات — مهما تنوعت ألوانه وصوره من السياسة إلى
الجنس إلى الوفيات إلى المواليد — هو شعر المناسبات : أخطر سماته الفنية النظم
البارد الذى يفضلته النثر فى معظم الأحيان ، وأخطر سماته الفكرية السطحية
المفرطة فى التفاؤل أو التشاؤم ، والمثالية ، والجزئية ، واقرانه بلحظة سريعة
الزوال لايتجاوزها إلى ما هو أبعد منها . وتلك كلها صفات غاية فى الوضوح عند
النظرة المتأنية فى شعر نزار الأخير . ولكنه — كما قلت — شاعر كبير ، ولذلك
تند عنه هنا وهناك نثرات صغيرة من الشعر المتألق بالحياة كالمقطع الثانى من
قصيدة « فتح » :

« مهما هم تأخروا فإنهم يأتون . .
فى حبة الحنطة . . أو فى حبة الليمون
يأتون فى الأشجار ،
والرياح ،
والفصون .

... ..

من حزننا الجميل ينبتون
أشجار كبرياء
ومن شقوق الصخر يولدون
بأقنة أنبياء
ليست لهم هوية
ليست لهم أسماء

لكنهم يأتون لكنهم يأتون . . .

أين هذه الكلمات من بقية مقاطع القصيدة؟ بل ومن بقية قصائده كلها التي كتبها بعد العدوان ؟ هنا الإيمان العميق بالحدور « مهما تأخروا » والإيمان العميق بالوجود الحقيقي الشامل « الخنطة والليمون والرياح والغصون » والإيمان العميق بجدلية الحياة لاثباتها « من الحزن والصخر ينبتون ويولدون » . أى إيمان عميق هذا الذى يرى فى أعماق اليأس أملاً ، وفى قاع الحزن فرحاً ؟ وأى شعر عظيم هذا الذى تشف فيه الكلمات وترق إلى حد الهمس ، تختنئ المباشرة والتقريرية . ويحل مكانها الرمز الهادئ والإيماء الذكية ، يتوارى العقل ويظهر القلب : كبيراً كبر الحياة نابضاً بأدق العواطف وأعظمها على السواء . فى هذا المقطع وحده ، تتسع « فتح » لتصبح رمزاً شاملاً يتجاوز اللحظة الموقوتة والمكان المحدد إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة وعمقاً .

ولكن ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم وسط الضجيج اللاهث الذى افتعله شاءنا ، ضجيج الزفة التى صنعت منه هو الساخط على شعراء الأمراء ، شاعراً لكل أمير يبتغى التنفيس عن نفسه وعن نظامه وإلقاء التبعة كلها على « المفكرين المهزومين » ؟ وماذا يصنع هذا المقطع اليتيم فى غمرة الدفاع المجنون عن فوضوية متطرفة لم يسمع العالم بمثلاً فى زمن السلم ، فلا يعقل أن تدق الأسماع بمثل هذا العنف القبائلى فى زمن الحرب ؟ وأخيراً ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم إذا كان الشاعر قد نصب لنا فخاً غريباً : أن نبحث عن هرّة سوداء فى غرفة مظلمة ؟ إن شعر نزار فى الهزيمة يقع فى الطرف المقابل لشعر المقاومة ، فهو شعر تمزيق النفس والتغنى بالأشكال العجيبة التى ترسمها الدماء النازفة .

* * *

وعلى غير هذا النحو كان هناك شعراء آخرون صدمتهم الهزيمة حقاً ، وأصابتهم بالدوار ، ولكنه دوار المشاركة الحقيقية فى العذاب ، وليست مشاركة التشفى وإطفاء الغليل . وسوف أقصر على نموذجين اثنين من بين عشرات

التجارب الممتازة لأنهما يقدمان داليتين مختلفتين فيما نحن بصددده من حديث .
والنموذجان هما شعر فدوى طوقان وشعر معين بسيسو ، بعد الهزيمة .

لم تكن فدوى طوقان بمعزل عن « الكارثة » قبل الخامس من يونيو ، وإنما كانت المأساة في دماؤها تصبغ جانباً هاماً من أشعارها بلون أحمر قان . فلم تكن قصائدها في فلسطين مجرد تصيد لمناسبة من المناسبات ، وإنما كانت موضوعاً أساسياً من موضوعات فنها ولمحاً رئيسياً لا يكتمل وجهها الشعري بدونه . وقد عاشت فدوى فلسطينية على الضفة الغربية من نهر الأردن ، أى أنها كانت أقرب ماتكون من « الأرض » وأبعد ماتكون عنها . ولذلك اختلف غناؤها عن غناء شعراء الأرض المقيمين فوقها ، فبينما تحددت نظرة هؤلاء في نطاق المعارضة للنظام العنصرى ، تحددت نظرة فدوى في نطاق « الرفض » الرومانسى للواقع . إنها « لاتصدق » الهول المائل وتكتفى بتصوره كابوساً لا بد من زواله بيقظة النائم من نومه . على ذلك النحوجاءت قصائدها «الروض المستباح ، بعد الكارثة ، مع لاجئة في العيد ، رقية » بديوانها « وحدى مع الأيام » وقصيدتها « إلى المغرد السجين » في ديوانها « أعطنا حباً » . وبلغت ذروة رومانتيكيتها في قصيدة « نداء الأرض » بديوانها « وجدتها » . وهى القصيدة التى جسدت فيها « البطل الرومانتيكى » أروع تجسيم فكانت « العودة » للمعارضة هى البذرة التراجيدية الكامنة في أعماقه ، إلا أنها عودة حاملة مسلحة بحب الأرض خالية الوفاض من أى سلاح يعبر عن هذا الحب بلغة لا يفهم العدو سواها . ولذلك حين يسقط البطل على أرض الفداء قد ترسم دماؤه كلمة الحرية ولكنها لاتروى أبداً شجرتها ، لأنه يسقط — للأسف — بلا ثمن .

وتبدأ « نداء الأرض » بفتى عربى تشرد مع أهله فور وقوع الكارثة ، تمثل يوماً هذه « الأرض » التى غذته من صدرها بالحنان ، وتمثل ربيعها وقمحها وبريقها ، وهاجت به فكرة العودة كلما استفزت دماؤه تلك الأطياف الحبيبة . . فقال :

« أتغصب أرضي ؟ أيسلب حقى وأبقى أنا
 حليف التشرد أصحب ذله عارى هنا
 أأبقى هنا لأموت غريباً بأرض غريبة
 أأبقى ؟ ومن قالها ؟ سأعود لأرضي الحبيبة
 بلى سأعود ، هناك سيطوي كتاب حياتي
 سيحنو على ثراها الكريم ويؤوى رفائي »

تلك هي « المقدمة » التي استقامت على طول القصيدة مع خاتمتها ، وقد كانت بغير شك مقدمة رومانسية تماماً سواء في هبوط الفكرة من أعالي السماء كالمعجزة ، أو في فرديتها المسرفة التي تكاد الأرض معها أن تكون ملكاً شخصياً للبطل ، أو في صورها الوارفة الظلال بالقمع والبرتقال ، أو في تنفيذها بعد سؤال وجواب كإجراءات شكلية لا بد منها لتبرير العودة . وعاد :

« وأهوى على أرضه في انفعال يشم ثراها
 يعانق أشجارها ويضم لآلى حصاها
 ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدّاً وفم
 وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم »

وكانت في انتظاره بالطبع — وهذه هي اللقطة الواقعية الوحيدة في القصيدة — رصاصتان أرديتاه شهيداً على أرضه ، وتحقق حلمه بأن يدفن تحت ثراها ، بل لقد نفذت هي أمره حين همس لها منذ اللحظة الأولى « هيثى مرقدى » فلفته بذارعين مشتاقتين .

هذا البطل الرومانتيكى الحالم بالعودة هو جنين الفدائى الفلسطينى فى شعر فدوى طوقان الأخير . فالفرق بينهما هو المعادل الموضوعى للفرق بين الموقف قبل الخامس من يونيو والموقف بعده . إن رومانتيكية الشاعرة لم تكن سلباً خالصاً ، وإنما ، وهى انعكاس لواقع سلبي يفرز الحلم ولا يواجه التحدى ، قد استطاعت بعين زرقاء اليمامة أن ترى ما هو أبعد ، أن ترى النور من بعيد رغم الظلمة الداجية ، أن تتنبأ . والنبوءة فى الشعر رؤيا غير واضحة وليست خريطة سياسية مفصلة ، تكفى فيها الإيماءة الحية الغنية برمزيتها عن الإبانة المباشرة . ولئن

كان البعد القومى هو البعد السائد على شعر فدوى ، فإنها لا تغفل العنصر الاجتماعى فى المأساة ، فى قصيدة لها بعنوان « مع لاجئة فى العيد » تدمغ أهلها من الأغنياء وعشيرتها من المترفين ، قائلة :

« أختاه ، هذا العيد عيد المترفين الهانئين
عيد الألى بقصورهم وبروحهم متنعمين
عيد الألى لا العار حركهم ، ولا ذل المصير
فكأنهم جثث هناك بلا حياة أو شعور
أختاه لا تبكى ، فهذا العيد عيد الميتين ! »

قصدت بذلك إلى القول أن ثمة حقائق أساسية فى شعر فدوى طوقان تقودنا إلى وصفه — قبل الهزيمة وبعدها — بأنه شعر مقاومة : الحقيقة الأولى أنه يشكل تياراً رئيسياً فى إنتاجها لا مجرد مناسبة من المناسبات . وبالتالي فهو يتخلى فنياً عن النظم البارد لهتاف حماسى أجوف ، ويتخذ نفس السمات الجمالية التى يتحلى بها شعرها الآخر ، فى الحب مثلاً . والحقيقة الثانية أن صورة البطولة فى شعرها قبل يونيو ١٩٦٧ هى الجذر الوجدانى لصورة هذه البطولة فى شعرها اللاحق للهزيمة ، صورة الشهيد بلا ثمن هى أم الشهيد الفادح الثمن . والحقيقة الثالثة التى رافقت الشاعرة فى معظم إنتاجها السابق والتالى للهزيمة هى التركيز على الوجه القومى للبطولة بغير إغفال لوجهها الاجتماعى . ومن مجموع هذه الحقائق نفسر البون الشاسع بين فدوى طوقان ونزار قبانى من ناحية ، وبينها وبين محمود درويش وزملائه من ناحية أخرى ، فهى شاعرة « مقاومة » لا تتوقف عند حدود المعارضة ولا تردى فى هاوية الاستسلام . وإنما هى فى مرحلتها الجديدة « تواكب » المشهد الفدائى مواكبة تكاد تكون تفصيلية ، لامن موقع الفلسطينية المنفية التى كانت ، وإنما من موقع الفلسطينية الجديدة فى ظل الاحتلال . هكذا ترفض فدوى رومانيتها القديمة وفرديتها وبطولاتها التراجيدية وأحلامها الطوباوية ، وتوجه الخطاب إلى أشقائها شعراء الأرض المحتلة :

« على أبواب يافا يا أحبائى

وفى فوضى حطام الدور بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين :

قفأ نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادى من بناها الدار

وتنعى من بناها الدار «

هكذا تابعت نفسها لحظة بلحظة ، من الوقوف على الأطلال إلى أن مسحت
عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية فقد التقت بعد الهزيمة الأخيرة بوجه آخر
للمأساة ، وجه « الشعب » فى مجموعه لاجوه الفرسان الفرادى التائهين فى بيداء
العواطف الجاحمة بغير أن يركبوا الجواد الأكثر جموحاً . لقد عثر الفارس الأكبر -
الشعب - على حصان جاوز كبوة الأمس ، هكذا تقول مهلة كالأطفال
بالاكتشاف الجديد ، وتبدأ فى رسم خط سيرها من جديد :

« أحبائى مصابيح الدجى ، يا إخوتى فى الجرح

ويا سر الحميرة ، يا بذار القمح

يموت هنا ليعطينا

ويعطينا

ويعطينا

على طرقاتكم أمضى

وها أنا بين أعينكم

ألممها وأمسحها دموع الأمس

وأزرع مثلكم قدمى فى وطنى وفى أرضى

وأزرع مثلكم عيني فى درب السنى والشمس «

إن أهمية هذه القصيدة ، وعنوانها « لن أبكى » أنها تؤرخ لتطور رؤيا
البطولة والمقاومة عند الشاعرة ، فلم تعد البطولة لفرد تثقل على وجدانه وطأة
الذكريات ، وإنما أضحت البطولة لشعب يرسف فى الأغلال ، ولم تعد المقاومة

سيراً على الأقدام إلى الموت انتحاراً عارضاً فوق الثرى المقدس ، وإنما أمست
معاناة هائلة في درس لغة العدو ومقاومته بسلاحه ، والموت — إن حدث — فهو
جسر « الاضطراب » إلى الحرية وليس بذرة سلبية كامنة في البطل التراجيدي ،
ذلك أن الصراع في جوهره صراع ملحمي . وتقدمت فدوى في صياغتها الجمالية
تقدماً واضحاً فالأقصوصة الشعرية يتناسك بناؤها على نحو لا يسمح بهذه المطبات
والفجوات التي نسقط فيها ونهبط في قصائدها السابقة . إن « متابعتها » لنفسها
لحظة فلحظة لاتدع لها فرصة السرحان والتهيه ، وإنما هي تؤرخ لنفسها من خلال
شعبها وتؤرخ لشعبها من خلال نفسها في محاذاة التطور الهائل للمقاومة الفلسطينية
على أرض الفداء . اختفت نبرة النبوة ، وظهرت نبرة المؤرخ ، وهي النبرة التي
تصوغ بطولة « الفدائي » الفلسطيني عبر الحوار معه من زاوية الفن ، وجدلية
الموت والحياة من زاوية الفكر . وفي هذه المرحلة الجديدة يظل التركيز واضحاً
على البعد القومي ، بينما يتوارى البعد الاجتماعي ليفسح الحلبة أمام بعد جديد
هو البعد الإنساني . في قصيدتها « مخاض » تقول :

« الريح تجدل الدخان في الجبال

وفي دروب الليل والإعصار

تنهمر الصخور والأحجار

سوداء بالرماد

سوداء بالدخان

فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور

ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار

فالنهر ماض ، راکض إلى مصبه

ونخلف منحنى الدروب ، في رحابة المدى

ينتظر النهار

من أجلنا ينتظر النهار »

كما واكبت الشاعرة نفسها وشعبها ، تواكب هنا البطولة الحديدية البازغة بين الريح والدخان ، وبين الصخور والمياه ، وبين منحني الدروب والنهار .
وهي البطولة البعيدة عن « مفاجآت » نزار قباني لأنها تنبع كما قلت من جدلية الموت والحياة ، فليس الموت وحده — كما كانت فدوى نفسها تقول قبل الهزيمة — بكاف لإثبات الوجود ، وإنما تولد الحياة من باطنه إذا كان الهدف من الموت للبطل هو الحياة لشعبه . أما الموت في ذاته ، ومن أجل أن نوسد الثرى المقدس فإنه قيمة رومانتيكية حاملة . تواكب الشاعرة المقاومة الفدائية — بانتصاراتها وانكساراتها — مواكبة حية دافقة بالصدق والواقعية ، وليس « النهار » المنتظر في رحابة المدى إلا إيمانها و يقينها بصحة « الطريق » الحديد ، المفضى في نظرها ، إلى الحياة ، ولو كان الموت — لأفراد اختاروه اضطراراً — ثمناً لها .
ثمّة نهر يركض إلى مصبه ، مهما عاقته الصخور والجنادل ، هذا النهر العظيم هو الشعب الفلسطيني . والريح التي تجدل الدخان في الجبال هي ريح المقاومة الفدائية . والنهار المنتظر هو مستقبل هذا الشعب وتلك المقاومة . هكذا تنهض الصياغة الجمالية للقصيدة على ساقين راسختين من الرمز الشفاف والصورة الكثيفة ، من النغم المعبر عن التوتر وإن تمزقت أوصال القصيدة إلى مقاطع ، إلى أشطر ، إلى كلمات ، إلى أحرف ، وهكذا ترتفع قامة الشعر في إنتاج فدوى الأخير ، لأن الشعر في حياتها الحديدية هو امتداد لحياتها القديمة ، جزء من هذه الحياة لا يتجزأ من نسيجها العام ولا ينفصل عن تفاصيلها الدقيقة . ولأن فلسطين قضية حقيقية في كيان فدوى جاء شعرها لا « عن » فلسطين ولا « عن » المقاومة ، وإنما جاء شعراً فلسطينياً مقاوماً . على النقيض من الذين اتخذوا من فلسطين — كالمرأة سابقاً — مجرد مناسبة يتغزلون في عريها أو ينوحون على آلامها فالمعنيان سواء . وعندما تصبح فلسطين وجداناً دائماً في كيان الشاعرة يصبح شعرها أيضاً وجداناً دائماً بغير تعسف أو افتعال ، يصرخ صاحبه لأن أحداً لا يصدقه ، ويقرر ، لأنه لا يثق في نفسه ، ويهتف لأن الأرض لا تسمعه . ويتقدم شعر فدوى ويتخلف شعر الآخرين ، يتقدم شعرها بتماسكه الذي يعكس صدقه وأصالته ، ويتخلف شعرهم بتفككه الذي يعكس كذبه وسطحيته .

ولنقارن مثلاً بين الحوار الذى يقيمه نزار مع الفدائي الفلسطينى فى « فتح »
والفدائي عند فدوى فى « الفدائي والأرض » و « حمزة » . فى قصيدة « فتح »
يكتفى الشاعر بالتعبء فى محراب المعجزة واستمطار اللغات على جيلنا ، واستجداء
الرحمة من أجيالنا القادمة . . . اليأس فى القصيدة بلامبرر ، والأمل أيضاً
بلامبرر . ومرد ذلك انعدام الصدق فى الحالتين . أما فدوى فى « الفدائي والأرض »
فتبدأ يأسها من أرض الواقع ، من مفكرة الشهيد مازن جودت أبو غزالة :

« أجلس كى أكتب ، ماذا أكتب ، ما جدوى القول

يا بلدى . . يا أهلى . . يا شعبى

ما أحقر أن يجلس إنسان كى يكتب فى هذا اليوم

هل أحمى أهلى بالكلمة

هل أنقذ بلدى بالكلمة

كل الكلمات اليوم

ملح لا يورق أو يزهر

فى هذا الليل »

ولكن الواقع نفسه — نقطة انطلاق فدوى وليست الذات السادية المتعالية
عند نزار — يجيب اليأس بالتحدى ، فهذه الكلمات التى ورثناها مع الشاعرة
من مفكرة الشهيد هى نفسها التى دفعته — فى الواقع والقصيدة معاً — إلى أن
يحمل هم شعبه وأرضه وكل أشأت المنى المبعثرة على نحو يختلف أشد الاختلاف
عن « نداء الأرض » القصيدة القديمة لنفس الشاعرة وبطلها الوحيد المغرب
بلا سلاح سوى الذكريات . هنا تتحول الذكريات إلى حوار عميق مع الأم
فتسلحه بالإيمان . ويسلح نفسه بالسلاح الذى يفهمه عدوه ولا يذهب وحيداً
كدون كيشوت العصور الوسطى ، وإنما برفقة الرفاق يقاتل ، فلا ترسم دماؤه
على الأرض شاهد قبره ، وإنما ترسم علامة الشوط الذى قطعه رحلة الفارس
الأكبر — الشعب — نحو هدفه العظيم . عندئذ لا تحتاج الشاعرة لأن تصرخ
« يا أطفالنا » وإنما تهمس لنا « يا جيلنا » بغير أن يتحول الهمس إلى لفظ ،

فأبو غزالة ابن جيلنا الذى تظل دماؤه من بعده دليلاً هادياً للأجيال القادمة .
فهذه الأجيال لا تولد فى فراغ الهزيمة الذى تعلق فيه نزار ، وإنما تولد من خلال
المقاومة التى لم ينزل إليها ولم يتعرف عليها ولم يفهم أبعادها . هذه الأبعاد التى
تدرجت بالشاعرة من اليأس إلى الأمل بغير انزلاق على جليد المعجزات :

« طوباس وراء الربوات
آذان تتوتر فى الظلمات
وعيون هاجر منها النوم
... .. »

الريح وراء حدود الصمت
تندلع ، تدمدم فى الربوات
تلهث خلف النفس الضائع
تركض فى دائرة الموت
... .. »

يا ألف أهلا بالموت !
واحترق النجم الهاوى ومرق
عبر الربوات
برقاً مشتعل الصوت

زارعاً الإشعاع الحى على الربوات
فى أرض لن يقهرها الموت
أبدًا لن يقهرها الموت «

وإذا كان أبو غزالة قد استشهد فإن هذا لا يعنى بالضرورة أن يكون « الفدائى »
عند فدوى مرادفاً للشهيد ، فالفدائى لديها « مقاوم » يصادفه الموت أحياناً
وتكتب له الحياة أحياناً أخرى كما فى قصيدة « حمزة » . ذلك أن هذا الشعب
فى شعر فدوى كتب عليه القتال ولم يكتب عليه الموت كما فى شعر نزار . الموت
فى حياتنا معبر نمر عليه إلى الحياة ، وليس العكس ، لأنه إذا كان الموت موتاً

حسب ، لكان السكون الأبدى هو منطلق الحياة ، والاستسلام للأمر الواقع
والنتيجة العملية لهذا المنطق . أما إذا كانت :

« هذه الأرض امرأة »

في الأخاديد وفي الأرحام سر الخصب واحد

قوة السر التي تنبت نخلا وسنابل

تنبت الشعب المقاتل . »

كما تقول فدوى في قصيدتها « حمزة » فإن منطق الحياة هنا يصبح جدلها
بيناميتها ، ويصبح تحدى الواقع وتجاوزه باختراقه لا بالتعالى عليه هو النتيجة
عملية لهذا المنطق . بل وتلجأ الشاعرة في بناء قصيدتها إلى هذا الرمز البسيط ،
نسف الأعداء بيت حمزة وتهوى غرف الدار الشهيدة ، ويصرخ حمزة
مرخة الحياة لفلسطين فتجوب بدويها الآفاق مجددة صنع الحياة ، ولا يزال
حمزة مرفوع الجبين .

ولا تلجأ فدوى إلى « تعميم » خبرتها النضالية في شعارات وكليشيهات ،
نما هي تبسط أدق التفاصيل الصغيرة في صور تشعرك بألفتها ، وتواكب
تماومة البطولية لهذا الشعب من أكثر مواقعها تواضعاً كهذا الانتظار المرير
ام شباك التصاريح عند جسر النبي :

« ويدوى صوت جندي هجين

لظمة تهوى على وجه الزحام :

(عرب . . فوضى . . كلاب !

ارجعوا لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب) . . » .

هذا التوقف المتأني والالتفات المتمعن في أصغر وقائع الصراع اليومي وأدقها ،
الحامة الشعرية في « آهات » فدوى ، فليست المقاومة المسلحة إلا أكثر التعبيرات
إنحاً ، ولكن هناك أيضاً مقاومة أخرى يسقط فيها عرق البسطاء ملحاً في
ونهم تستحق من شاعر المقاومة متابعتها — كما تفعل شاعرتنا — لأن هذا
في المالح في الجفون هو القاعدة الفسيحة التي تتصاعد فوقها المقاومة البطولية

حتى تصل ذروتها الهرمية في الكفاح المسلح . هذا الكفاح الملحمي الذي تتبادل فيه الحياة مع الموت مراكز الوجود ، وتظل « الحرية » هي سدنة الصراع ولحمته ، وهي ليست حرية الفرد الحالم برائحة الحنطة والبرتقال ، وإنما « حرية الشعب » كما دعت فدوى قصيدتها القائلة :

« سأظل أحفر اسمها وأنا أناضل
في الأرض في الجدران في الأبواب في شرف المنازل
في هيكل العذراء في الخواب في طرق المزارع
في كل مرتفع ومنحدر ومنعطف وشارع
في السجن في زنزانة التعذيب في عود المشائق
رغم السلاسل رغم نسف الدور رغم لظى الحرائق
سأظل أحفر اسمها حتى أراه
يمتد في وطني ويكبر

ويظل يكبر

ويظل يكبر

حتى يغطي كل شبر في ثراه
حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كل باب
والليل يهرب والضياء يلك أعمدة الضباب »

هكذا لاتصبح الحرية مجرد نداء فوضوى أجوف ، ليست ليبرالية عاجزة عن استيعاب قضية الشعب بكافة أبعادها ، ليست قراراً أو فرماناً يمنحه السلطان لرعاياه ، وإنما هي نضال دام ومقاومة بطولية تحقق للإنسان وجوداً إنسانياً ، وتحقيق للإنسان الفلسطيني وجوداً فلسطينياً . تلك هي القضية - المحور ، في شعر فدوى طوقان الحديد ، وهو شعر يختلف عن شعرها السابق على الهزيمة ، ولكنه امتداد له كامتداد الرجل الناضج من جنين في الرحم غض الإهاب والملاح . وهي تراث الكثير من صياغتها الشعرية القديمة ، ولكنها تضيف الكثير من وحى تجربتها الجديدة . ويظل الفرق بين المرحلتين واضحاً غاية الوضوح ، هو الفرق بين الشاعرة المنفية والشاعرة في ظل الاحتلال ، وهو أيضاً الفرق بين

الموقف الفلسطيني — ولا أقول العربى — عشية العدوان وصبيحته . ولقد كانت شاعرة مقاومة فى كلتا المرحلتين ، ولكن مقاومتها الأولى ظلت محصورة فى نطاق ضيق صيغ من مادة الحلم ، أما مقاومتها الأخيرة فقد اتسعت دائرة الرؤية فيها حتى لتشمل الواقع الدامى بكل قسوته وكثافته وتعقيده . ولئن كانت فدوى فى مرحلتها الأولى أقرب إلى روح الأنبياء منها إلى المؤرخين ، فهى تعكس الحال فى مرحلتها الجديدة وتقرب من روح التاريخ وإن لم تتخل عن واجب النبوة . وبالرغم من أن نبوتها هذه المرة من صلب الواقع ومرارته وليست من وحى الحلم والخيال ، إلا أنها تظل مع ذلك محتفظة بالسماوات العامة لكل التنبؤات ، وأغنى بها الرؤيا ذات الألوان والضياء والظلال ، الحالية من تفاصيل خرائط العلماء .

* * *

إذا كانت المقاومة فى شعر فدوى طوقان تشكل تياراً رئيسياً ، فإنها فى شعر « معين بسيسو » تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر، فنذ أن عرف هذا الشاعر منفاه عام الكارثة ١٩٤٨ لم يتقاعد فى خيمة من الخيام بل ربط مصيره ربطاً عميقاً بمصير الوطن الأكبر من ناحية ، ومصير الثورة الكبرى من ناحية أخرى . أى أن معين بسيسو فى وقت مبكر قد وحد جرحه القومى فى فلسطين بالجراح القومية فى الوطن العربى بأسره ، ثم وحد نضاله من أجل التحرير بنضاله من أجل الاشتراكية . ولم يعد معين بذلك شاعر « المنفى » كما هو الحال بالنسبة للكثيرين من الشعراء الفلسطينيين الذين جعلوا من القضية ما يشبه المؤسسة الإعلامية . بل قرر هذا الشاعر منذ البداية أن يكون شاعر المقاومة على المستويين القومى والاجتماعى ، فجاءت ثورته — من ثم — أشمل من ثورة زملائه فى الوطن المحتل وأعظم وأعنى من ثورة زملائه فى المنفى . توحدت إذن ثورته الفلسطينية بثورة الشعوب العربية كلها على النير الاستعمارى من ناحية ، والقهر الاجتماعى من الناحية الأخرى . فلم تكن مصر التى قضى بها زهرة شبابه وطناً ثانياً بل جزءاً لا ينفصل عن الوطن الواحد الكبير . ولذلك غنى لها أغنياته الفلسطينية ، كما غنى لفلسطين أغنياته لها ، فى دواوينه الأولى الثلاثة « المعركة » ، « الأردن

على الصليب » ، « مارد من السنابل » لن نستطيع أن نعزل نبضة قلبه مع الفدائيين في القنال عن النبضة التالية للمناضلين في الخيام ، لن نستطيع أن نفصل بين خفقة روحه مع بور سعيد والخفقة التالية مع غزة . وهكذا لم « يتخصص » معين بيسيسوفى مأساة فلسطين بل جعل منها نقطة الارتكاز والانطلاق إلى جميع المآسى التي تقبض على أعنقه النحيل في الأرض العربية كلها . ولم يتخصص معين مرة ثانية في الجرح القومى الدامى ، بل زواج بينه وبين مأساة الكادحين في كافة أرجاء الوطن العربى بحيث كانت قضيته ولا تزال على نحو غاية في التركيب لانقسام فيها بين قهر وقهر ، لأن الجوهر العميق المشلول عن كل قهر واحد لا يتغير . ولكن يظل التحرر القومى في شعر معين بيسيسوفى هو المقدمة الأولى والضرورية لكل تحرر آخر ، سواء كان تحرراً سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو نفسياً . فالقهر الأجنبى يوصد باباً ضخماً في وجه أية حريات أخرى يمكن النضال من أجلها إذا غاب عن الحلبة وجهه القبيح . وإذا كانت المقاومة في شعر معين تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر ، لا مجرد تيار ضمن بقية التيارات كما هو الحال في شعر فدوى ، فذلك لأن الشعر والحياة قد توحدتا في شخص معين وفنه توحداً لا سبيل إلى فصم عراه . هو نفسه « مقاوم » يحكى قصته بضمير المتكلم :

« أنا إن سقطت فخذ مكانى يا رفيق في الكفاح

واحمل سلاحى لا يخفك دى يسيل من السلاح »

حين كانت الجماهير المصرية تردد هذه الأبيات وغيرها لمعين بيسيسوفى عام ١٩٥١ والحركة الفدائية على شاطئ القنال يتعاظم نموها ، لم يكن الشاعر « يكتب » لها بقدر ما كان يعيش معها نضالها لحظة فلحظة : بندقيته في يد ، وشعره في اليد الأخرى . ولذلك جاء هذا الشعر خطاباً ثورياً لا قصة تروى ، ولذلك أيضاً كان النظم الكلاسيكى هو سبيله إلى الأسماع والشفاه . وإذا كان الشاعر قد رفع السلاح للذود عن مصر ، فإنما كان يرفعه في نفس الوقت دفاعاً عن وطنه السليب :

« البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنهم قبر تدق عليه أيدي النابشين »

هكذا يفتتح قصيدته « المدينة المحاصرة » فى ديوان « المعركة » فور انتهائه
من قصيدة « المعركة » عن القنال . هذه عن مصر وتلك عن غزة ولا فرق فى
النسيج والمشاعر المتلاطمة والشحنات المتوهجة بالدم والأمل . إنه لا يقدم صورة
وردية عن غزة السجينة ، ولا يحتمل التهويم المضلل حول أسوارها ، بل هو
يلتقط نقطة السواد فى قلبها ليحل مكانها لؤلؤة حمراء اسمها الثورة :

« هذى هى الحسناء غزة فى مآثمها تدور
ما بين جوعى فى الخيام وبين عطشى فى القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهور »

فهو لا يدعو شعبه إلى الثورة كمتفرج خارجى ، ولكنه يرى المصير وقد كتبه
الجلاد نفسه بالسياط على الظهور ، فالثورة قدر هذا الشعب ، حتى ولو هددته
الكوارث التى صور جانباً منها فى قصيدة « السيول » .. فالموت قد يحضر أخلوداً
فى عين ميتة ، ولكنه يرسم صرخة تأر فى شفة لم تمت بعد :

هنا حطام هنا موت هنا غرق هنا بقايا رغيى عالق بيد
هنا العيون التى تصطك ميتة هنا الشفاه التى تدعو لثأر غد

وقد عانى معين بسيسو إبان السنوات الأولى من الخمسينات معاناة هائلة ،
تجربة الشكل والمضمون فى القصيدة الحديثة . كان خطابه المباشر إلى الجماهير ،
نتيجة انخراطه الواقعى فى سلك المقاومة الوطنية والشعبية ، يستلزم منه — إخلاصاً
للتجربة وصدقاً مع النفس — ألا يتجاوز ضمير المتكلم إلى حدود أخرى . وهذا

الضمير يجد مبتغاه في الصياغة الكلاسيكية كأروع ماتكون الصياغة في عمودها
الخليلي الصارم بقوافيه وحروف رويه . ولا ريب أن كافة العيوب المأخوذة على
البناء التقليدي قد رافقت شعر معين ، ولكن تجربته الذاتية الزاخرة بالصدق
والعناء قد أمدت هذا الشعر بعناصر الحياة بعد موت اللحظة العابرة ، فكان يجهد
غاية الجهد في البحث عن دروب جديدة ، كما نلاحظ في قصيدته « إلى عيني
غزة في منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلي » بديوان « الأردن على الصليب » . .
يقول في خاتمتها :

« غزقي أنا لم يصدأ دمي في الظلمات
فدمي نار وفي قش الغزاة
وشرارات دمي في الريح طارت كلمات
وكألوانك يا قوس قزح
أنت يا إكليل شعبي وهو يدمي في القيود
إننا سوف نعود
وعلى الدرب كألوانك يا قوس قزح
وستدرو الريح أشلاء الشبح »

حاول هنا أن يخرج في القليل عن الضجيج الموسيقي الصاخب ، وأن يترك
مكان الصدارة للصورة الشعرية ، ولكنه لم يخرج عن « ذاتية » الشكل ، حتى
إنه حين يقول « إننا سوف نعود » تبدو الكلمات كعبارة إنشائية باهتة ، لا كحلقة
في سلسلة مترابطة الحلقات . وفي « فلسطين في القلب » يجرب المحاولة من جديد
فيمنح التفعيلة الواحدة حريتها في التلاعب بالوزن ، ويمسى النغم أقرب ما يكون
إلى الهمس بين أربعة جدران — رغم توجيه الخطاب إلى بلاده — منه إلى توجيه
الخطاب في جماهير محتشدة بأحد الميادين العامة :

« يا أيادي
ارفعي عن أرضي الخضراء ظل السلسلة
واحصدى من حقل شعبي سنبله

فأنا لم أحضن الخبز ومن قمح بلادى
منذ أن هبت رياح مثقلات بالجراد
نهشت أرض بلادى .

لا تتعدد الأصوات فى شعر معين بسيسو السابق على الهزيمة الأخيرة ، إلا بقصيدته « إله أورشليم » . وتتعدد الأصوات تزداد درامية القصيدة ثقلا وكثافة ، وتخف وطأة الذاتية التى تعانق الشكل الشعرى فيما يشبه الحتمية الموسيقية الرتيبة ، وتتسلل نسمة من الموضوعية والاتساع والشمول . فى « إله أورشليم » يتمثل الشاعر - ربما لأول مرة فى شعره - نغمة عبرية فى مزامير داود يقسم فيها اليهودى بأنه ينسى يمينه لو أنه نسى صهيون . هذه الاستعارة الخارجية هى النسيج الشكلى للحوار بين الشاعر وإله أورشليم . وهى تحقق له ككل أسطورة أو موروث شعبى فى الشعر ، نسيئة موضوعية تضم قضيته برحابة إنسانية . يقسم الشاعر إذن أنه سينسى يمينه وعينى حبيبته وأخيه وصديقه الوحيد :

« إذا نسيت
أن بين ثديي أرضنا بيت
إله أورشليم
وأن من قطوف
دمنا يعتصر
الشهد واللبن
وخمرة السنين
لكى يعيش
ويفرخ الوحوش
وكى أشيد
من الدموع
جدار مبكى وكى أحيل
خيمة منديل

والعويل

عل الذهاب

بلا إياب

... ...

لتنسى يميني

لتنسى عيون شعبي المغردة

إذا نسيت

أن أغرس الطريق

لصدر بياراتنا وللكروم

سيفاً من الجحيم

في عيني إله أورشليم «

لأول مرة في هذه القصيدة التي نشرت في ديوان « الأردن على الصليب » عام ١٩٥٧ تنحقق لشعر المقاومة عند معين بسيسو هذه الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة ، فلا ضمور لعضو وتورم لآخر ، ولا صدأ في هذه المفصلة أو تلك التي تربط بين الأعضاء جميعاً ، ولا شحوب أو هزال ولا طراوة أو ارتخاء فيما يحيط هذه الأعضاء من لحم ودم وعظم . إنها الوحدة الدينامية العميقة التي حققها الابتعاد عن غلو الذاتية الشكلية والاقتراب من الموضوعية والدرامية . وهي السمة البارزة في إنتاج معين التالي للهزيمة ، فلقد تحققت له منذ ذلك اليوم القاصم للظهور ، نقطة تحول حاسمة في بنائه الشعري تؤكد ماضيه وتدعمه ولكنها تتجاوزه وتتطوره تطوراً كيفياً عميقاً . فإذا كان الماضى الشعري لفدوى طوقان قد بررها تطوير رافد المقاومة من بين الروافد العديدة في إنتاجها ، فإن هذا الماضى في حياة معين بسيسو وفنه يتخذ لنفسه أهمية قصوى . . فما كان مجرد رافد عند غيره كان عنده ، هو النهر منبعاً ومصباً . ولذلك فإذا كان غيره قد تطور فكراً وفناً في اتجاه مضاد لنزار قباني مثلاً ، فإنه هو يقف على الطرف النقيض من الشعر النزارى شكلاً ومضموناً ، بغير موارد وفي منتهى الجسم .

يعتمد الشاعر في مرحلته الجديدة اعتماداً كاملاً على الأسطورة بناءً شعرياً ، سواء كانت الأسطورة الموروثة فولكلورياً أو الأسطورة التي يبنها بنفسه من وحى العصر والتاريخ . اختفت إذن ملامح الضمير المنفرد بالنسيج الشعري ، وتعددت خيوط هذا النسيج وألوانه . على أن السمة البارزة في إنتاج معين الأخير هي أن المقاومة لديه لم تعد المواكبة الواقعية المباشرة للحركة القدائية في فلسطين ، وإنما اتخذت وجهاً عاماً شاملاً لمعنى المقاومة الوطنية . فلسطين كامنة في الخلفية ، وبين السطور ، بينما تحتل اللوحة الرئيسية صور أخرى لسمرقند ويوليوس قيصر ورامبو . هكذا تقل شفافية الرمز وتكثف دلالاته ويثقل وزنه ، ويحتاج التلقى إلى معاناة الكشف الأول لطريق مجهول . يستلهم معين في « أغنية إلى سمرقند » تلك الحكاية التي تقول إنه بينما تيمورلنك في إحدى غزواته بعيداً عن سمرقند دعت « الهانم » - امرأته - كل مهندس سمرقند ، لكي يقيموا معها معبداً ضخماً تفاجئ به تيمور ، ويكون هديتها له . . وأن يقام المعبد في بضعة أيام ولم يقبل هذا العرض غير مهندس شاب تعهد بالقيام بمهمة بناء المعبد لقاء شيء واحد . . لقاء قبلة يطبعها على شفتي « الهانم » . . وترددت الهانم طويلاً وحاولت إغراء المهندس الشاب بكل الوسائل ولكنه صمد ورفض الذهب وتمسك بالقبلة . . وأخيراً وضعت الهانم كفها فوق خدها وقبلها فوق الكف الراضة على الحد وتم بناء المعبد . . وشاعت الحكاية ، وحينما عاد تيمورلنك وأراد الفتك بالمهندس كان قد اختفى . . ويتقمص الشاعر شخصية العاشق فيخاطب مولاته :

« حرسك تحت الأسوار ، وشرفتك بعيدة
لكني أملك شرباني حبلاً والعاشق يده تمتد إلى الشمس
هذي هي يا مولاتي معجزة الحب
لا يلقى بعصاه فتصبح أفعى
لا يخرج من فم حبل مناديل
لا يخرج هاويل ،
من جثة قابيل . . .
« فالساحر لن يصبح يا مولاتي عاشق »

رويداً رويداً تتضح لنا « فلسطين » تحت رداء المحبوبة ، وليس القيصر زوجها إلا « الدولة » العنصرية الغاصبة ، وليس المهندس العاشق إلا المواطن الفلسطيني الذى لا يملك فى عالم بغير معجزات إلا معجزة الحب ، ومعجزة الدم : بل إن الحب والدم يتحولان إلى رمز واحد هو ذلك الشريان واليد التى تمتد إلى الشمس : الشريان هو رابطة الدم التى تربطه بالأرض ، والحب هو الذى يدفع أحلامه لتطاول أعالي السماء :

« هذا هو يا مولاتى قدر الشاعر

يرفض نيشان القيصر

يرفض خبز القيصر

يرفض خمر القيصر »

يتبادل العاشق فى القصة الأصلية ثياب الحب والموت مع الشاعر ، كما تتبادل فلسطين والحبيبة الفاتنة ثياب زوجة القيصر . هكذا يتخفف معين من أعباء الذاتية الشكلية وإن لم يتخل تماماً عن ضمير المتكلم ليسهم مع المتلقى فى اكتشاف هوية الضمائر الأخرى ، المخاطبة والغائبة . وهكذا أيضاً يتسع البناء الدرامى للقصيدة حتى يشمل كافة التوترات النغمية التى تختلج بها شفتاه :

« مولاتى إن كانت قبلتك ستبنى كوناً وحضارة . .

أى الأكوان ستولد تحت وسادتك ،

وفوق سريرك ؟

فسيأتى زمن ستطارد فيه

حتى الموت القبلية

... ..

وسيقطع رأس العصفور

ويعلق فوق السور

لكن هو ذا تيمور

حجر مغروس فى الأرض

مهما نبتت يا مولاتي للحجر شرايين

فلن يصبح شجرة

... ..

ماذا يا مولاتي بقي من التنين . . ؟

ماذا بقي سوى أنقاض مخالفه المكسورة

وبقايا أسطورة .

هذه القصيدة في تصوري هي أعمق كلمات معين بسيسو غداة الهزيمة ،
وهي في المقدمة من شعر المقاومة العربية المعاصرة . ذلك أن بعدها الإنساني
الخصب والمتعدد الزوايا ينقل « القضية » من محورها الذاتي الضيق ، إلى
مستواها البشري العام . هي بذلك تخاطب الوجدان القوي الجريح على أرض
الفداء الفلسطينية ، كما تخاطب كل وجدان جريح على ظهر الأرض في مختلف
أرجاء المعمورة . وهي لاتنطلق من مجاعة عقلية باردة ولا من شعارات سطحية
عابرة ، وإنما تنطلق « أغنية إلى سمرقند » من معاناة حارة لاهبة تتشكل من
جزئيات مفرقة في البساطة هي جزئيات الحكاية الشعرية التي أسس عليها
الشاعر بناءه . لاترد كلمة فلسطين حقاً ، ولا صورة الفدائي ، ولكن الكيان
الحديد الذي استحدثه الشاعر من أعماق الواقع والأسطورة معاً ، هو الذي
يصوغ هذه الضفيرة المتناسكة من فلسطين وزوجة القيصر ، من الفدائي
والعاشق ، من الحكم الصهيوني وتيمورلنك . ولا تبتهت معالم الوجه الاجتماعي
لثورة الشاعر في هذه القصيدة « المركبة » فالعاشق لم يكن أميراً من أمراء القصر ،
وإنما تكمن أهميته البالغة في كونه أحد أفراد الشعب ، وتكمن أهميته في أنه
« البطل » و « الفارس » الشجاع الذي تغلب على المغريات ذات الرنين الذهبي ،
وفضّل « الحب » على كل ماعداه ، حتى ولو كان السيف القيصري في انتظاره .
والقصيدة تلوح في كامل بهائها ضمن ديكور قائم يحوطه الجزع من كل جانب
وتعشش داخله الكارثة . فما أشقى العالم — يقول الشاعر — حين يطالعنا بوجه
العصفور وقلب التنين . والقصيدة أخيراً لاتسجل « الحدث » الوطني ولا تواكبه

ولا تتنبأ به ، وإنما هي تحتوى ذلك كله تحت جناحين من النذير والبشارة .
 فالشاعر هنا ينذر القيصر بأن خيانة زوجته له ليست على وجه آخر إلا حباً عارماً
 لعاشقها . فالحب والحياة وجهان لعملية واحدة ، ولكن الحب يبني والحياة
 تزول . والشاعر هنا يبشر القيصرة — كبشارة الملاك إلى العذراء — بأنها ستجبل
 بالروح القدس وتلد ابناً ويسمونه يسوع ، يخلص الناس من خطاياهم . وحركة
 الفداء من قبل ومن بعد هي لب اللقاح الفلسطيني لشجرة الحرية التي تظل في
 خصوبتها تثمر وتزدهر ، على النقيض من شجرة العبودية التي تأخذ في العقم
 والجذب والبوار . . . والمسيح الحديد إذن — عند معين بيسيسو — هو الإنسان
 الفلسطيني الذي يمحو بقيامته من بين الأموات عار الصلب . وهو في هذه المرة ،
 لن يصعد إلى السماء ، وإنما سيبقى معنا على الأرض . وهو في هذه المرة لن يصنع
 المعجزات لنؤمن به ، وإنما هو قد آمن بنا لأننا نحن الذين نصنع المعجزات .
 يقول معين في « أغنية الرجل والجواد » :

« يا أيها المطاردون . . .
 لو تقدرّون فاقبلوا ،
 أسنان كل نجمة لو تقدرّون
 لا بد أن نواصل السير
 وأن نواصل التزيف
 فالمستحيل ،
 يصبح مرة جرحاً
 ، ومرة سكين »

ولأن الشاعر قد اختار صليب المقاومة ومضى خلف يسوع ، فإنه قد اختار
 في نفس اللحظة صليب المنفى ، فتعبيره الشعري يوجز البندقية ولا يلخص البرلمان
 لقد ابتعد عن المعارضة محطوة ، وعن المقاطعة خطوتين ، ولما وصل أعتاب المقاومة
 كان المنفى نهاية الطريق . وهو ليس بالطريق المسدود رغم مرارة المنفى وعذابات
 الغربة ، ورغم الرفض القاطع — والمنطقي من موقع المقاومة — للسير تحت الساريات

كما يقول في « القمر المخطط » :
 « أخاف أن أسير تحت الساريات
 فالرياح عاصفه
 أخشى سقوط ساريه
 تقتلني ، أخاف أن أموت
 تحت علم غريب
 أنا الغريب
 أخاف أن أموت تحت علم أرفض
 كل خيط فيه »

على هذا النحو يختلف معين بسيسو - حسب موقعه الذي اختاره لنفسه - عن شعراء الأرض المحتلة ومواقعهم التي اختاروها لأنفسهم . إنهم وقد اختاروا « البقاء » في الأرض لم يكن في حوزتهم إلا أقصى درجات المعارضة للنظام القائم في إسرائيل . والمعارضة في أشد حالاتها عنفاً لاتعني المقاطعة فضلاً عن المقاومة المسلحة ، بل تعني الحوار المتعدد الأطراف : بينهم وبين الشعب - من مختلف الأجناس والأديان والأيدولوجيات - وبينهم وبين الرأي العام العالمي ، وبينهم وبين الدولة . وهم يعانون من أجل قيام هذا الحوار وتدعيمه وتطويره والحصول على ثمراته ، معاناة هائلة تبدأ من المصادرة الفكرية وتنتهي إلى المصادرة الجسدية . ولكن موقعهم يفرض عليهم هذا الأسلوب دون غيره من أساليب الصراع العربي الإسرائيلي . وهو أسلوب نضالي لاشك فيه يحرز من المكاسب السياسية ما يحمي جبهة القتال من انهيار ظهرها المعنوي في الداخل والخارج . على ذلك ، فهما يستخدم الشاعر المقيم في الأرض المحتلة من تعبيرات كالقذائف ، فإنها عند التحليل الدقيق لاتصوغ « البندقية » سلاحاً في المعركة ، وإنما تصوغ « الحوار » وهو سلاح يستكمل مقوماتها ولا بديل له ولا فضل لآخر عليه .

أما شاعر المقاومة فقد كان « المنفى » موقعه الذي اختاره أو اختير له . وهو لم يكن يمثل في حقيقة الأمر إلا أن « يقاوم » فالمعارضة لا مكان لها في موقعه .

وهو في جملة يعبر عن « البندقية » حتى من قبل أن تصبح واقعاً حقيقياً ، ولا يعرف عن « الحوار » السياسى شيئاً . وبندقية ذات اتجاه واحد هو قلب العدو ، وجنوده هم الشعب العربى الفلسطينى داخل « إسرائيل » وخارجها . ولكن « الخارج » هو الذى يحظى باهتمامه ، لأنه واقعه الوحيد الممكن . وقد كان الخامس من يونيو نقطة تحول حاسمة فى تاريخ شعر المقاومة الفلسطينية ، فقبله كان « الحلم » هو الديكور الرئيسى للبطولة ، ومن بعده أصبح « الواقع » هو الديكور والأبطال جميعاً . وبين الحلم والواقع مسافة هائلة قطعتها فدوى طوقان — مثلاً — بتحول موطنها إلى جزء من الأرض المحتلة . ولم يستطع آخرون قطع هذه المسافة بفاعلية شوفينيتهم العمياء . وهم يلتقون فى تطرفهم القومى الحالم مع أقصى درجات الاستسلام للأمر الواقع فى شعر نزار قبانى مثلاً . فالبندقية فى شعرهم أقرب ما تكون إلى شعار الحرب للحرب ، وليست الحرب للسلام ، من هنا يتخذ اللون القانى فى قصائدهم معنى عنصرياً دامياً لاعلاقة له بالحرية أو الوطنية أو الحضارة . وإذا كانوا هم يبالغون فى حجم البندقية التى فى أيديهم ويتخيلون العدو أعزل من السلاح بينما هم يمسكون سيوفاً من خشب ، فإن نزار قبانى يتخيل العكس إذ يرى الأشياء كلها بمنطق الهزيمة ولون الليل .

معين بسيسو وقلة نادرة معه هى التى لم تقطع المسافة بين الحلم والواقع لأن الحلم لم يكن له مكان فى واقعهم منذ توحدت فى عيونهم قضية فلسطين بقضية الوطن العربى ، ومنذ اندمجت مأساة الشعب الفلسطينى عندهم فى مأساة الشعب العربى . من ذلك الوقت انخرطوا فى سلك المقاومة العربية أينما كانت ، هنا أو هناك فى مختلف أنحاء الأرض العربية . ولما جاءت الهزيمة لم تنحرف بهم « المفاجأة » إلى رد فعل من أى نوع ، بل تأكدت لهم صحة الطيق الذى ساروا فيه ، وازدادت خطواتهم على الدرب ثباتاً .

ولقد يدهش المرء حين يتسع ضجيج الانفجارات المسلحة فى قصائد الاستسلام للأمر الواقع ، بينما يتخذ شعر المقاومة الحقيقى والأصيل مادته من :

« برمیل زحیر فوق ، ظهره

وورق ،

ومطبعة »

كما يقول معين بسيسوفی قصيدة « أغنية الرجل والحواد » أو كما يقول فی
« القمر المحنط » :

« سلاحی القصيدة

تبحث عن جريدة »

ثم تختفی الدهشة من هذا « التناقض » الذى نعرف سره فی مزایدة المزیدين ،
ومقاومة المناضلين . فشاعر المقاومة الحقیقی يعلم یقیناً أن « الکامة » فی بساطتها
وتواضعها هی سلاحه ، ولكن هذه « الکامة » بعینها فی نقائها وثوريتها وصدقها
سلاح فعال . . . بینما لاتخرج مفرقات النزاریین عن كونها أساحة فاسدة ،
عثرت فی مناخ الهزيمة على سوق رائجة : تحك فیها الجرح الملتهب فتحتاج
الأشجان وتثور الأحن ، وتمس الوتر المشدود فی القلب الکسیر فیعزف دماً .

الفصل الثاني عشر

شهادة الشعر الأمريكي

« عندما تدخل القصيدة عين أو أذن إنسان ما ، فإنها تكف عن أن تكون نقاط حبر على قطعة ورق ، وتلج وجوداً جديداً في حياة الآخرين . هذا هو ما يحدث الآن في الولايات المتحدة » . بهذه الكلمات قدم ولتر لوينفيلاز مجموعة الشعر الأمريكي المسماة « أين هي فيتنام » التي نقلت عنها واختارت منها مجلة « شعر » اللبنانية عشرين قصيدة وصفها سركون بولص - الذي قام بالترجمة - وصفاً دقيقاً حين قال « حرب فيتنام بالنسبة للشعر الأمريكي منقذ رسمي . فهنا الجرح البشري الأكبر الذي تصب فيه الآلام جمعاء » . والحق أن هذا الوصف الدقيق يكتسب معناه الحقيقي لدى المتابع الدؤوب لتطور الشعر الأمريكي . ذلك أن هذا الشعر منذ نشأته الأولى - أي باستقلاله عن دوحه الشعر الإنجليزي - يعاني ولا يزال كثيراً من العقد ، سواء في أبنيته الفنية أو أخيلته الفكرية . ويكاد يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على ثلاث ملاحظات رئيسية في هذا الصدد : أولاً أن الولايات المتحدة أشبه ماتكون بقارة واسعة تتفاوت فيها من جزء إلى آخر طبيعة الحياة ، وهي بذلك تتضمن مادة غنية لاتنفد من الفن . وثانيها أن الولايات المتحدة أشبه ماتكون بنبات شيطاني من الناحية الحضارية ، فهي لاتكاد تتمد جذورها حتى تصطدم بالأصول الأوروبية التي تفرعت عنها أو بالأصول الزنجية التي سحقته . والملاحظة الثالثة هي أن الولايات المتحدة بلد المتناقضات الحادة بين الثراء والفقر ، والديمقراطية والديكتاتورية ، ودعوات السلام والعنف الدموي ، والنظام المتكامل والفوضى المخيفة . على أن الإشارة العاجلة إلى « العنف الدموي » لاتنال اهتماماً يذكر من جانب المؤرخين والنقاد ، وبخاصة الأمريكيين منهم ، بينما يعد هذا العنصر في تقديري من أخطر العناصر التي كونت الوجدان الأمريكي على مر العصور والأجيال . ذلك أنه الجذر

« الحضارى » الواضح المعالم فى كيان الأمة الأمريكية ، كما أنه المؤشر « الحضارى » الواضح المعالم لمعظم المآسى والكوارث التى سببتها لنفسها أو تسببت فيها للآخرين . ولا سبيل إلى تفسير العنف الأبيض أو العنف الأسود المضاد فى الحياة الأمريكية إلا على أنه « الحصاد المر » للتراث الحزين ، تراث الجماهير البروتستانتية المضطهدة فى أوروبا وقد فرت إلى « العالم الجديد » تكتشف الذهب وتبحث عن الأمن وتفرغ عذابها فى المطاردة الدموية لسكان الأرض الأصليين . هكذا كانت سنوات « الفتح » بمثابة البذرة الأولى لكابوس « الحرب العنصرية » التى رافقت التاريخ الأمريكى ، جنباً إلى جنب مع رد الفعل الطبيعى : النضال من أجل الديمقراطية .

وبينما استطاعت الرواية الأمريكية أن تحرز استقلالها القومى عن الأدب الإنجليزى ، بأن عكست آلام الحضارة الوليدة وواكبت — مع المسرح — أحزانها ، فقد ظل الشعر فى أروع نماذجه معبراً عن « أمريكية » الحضارة سواء كان تعبيراً ثورياً حراً كما هو الشأن فى وولت ويتمان ، أو تراثياً أصيلاً كما هو الحال فى روبرت فروست ، أو مناضلاً اجتماعياً كما هو الأمر مع هارت كرين وأودن ، أو مناضلاً روحياً كما نلاحظ على روبرت لويل . أولئك جميعاً ، كان شعرهم يتوسد التراب الأمريكى ويلتحف بالسماء الأمريكية ، فقد كان الذى يعنيههم أولاً وقبل كل شئ أن يكونوا شعراء أمريكيين فى القلب والروح ، أن يحققوا الذات الأمريكية المستقلة عن الذوات الأوربية الأخرى ، وفى مقدمتها الذات الإنجليزية . ولقد نادى معظمهم بالمساواة بين البشر ، بل وكان بعضهم ماركسياً ، ولكنهم فى غالبيتهم لم يصلوا بالشعر إلى مستوى الرواية — ومن بعدها المسرح — فى تجسيد الجوهر الحزين الدائم للحضارة الأمريكية . هذا الجوهر الذى يطل بعينه على طول التاريخ الأمريكى فى حروب الجنوب العنصرية ، فى المكارثية ، فى إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكي ، وأخيراً فى الحرب الفيتنامية عبر سلسلة طويلة من الحروب الاستعمارية فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية .

ولكن فيتنام من بينها جميعاً تبرز فعلاً « كمنقذ رسمي » للشعر الأمريكي من حالة العقم والبوار التي كاد أن يتردى فيها بعد الحرب العالمية الثانية : هاهي ذى أمريكا تلتطخ بالوحل والعار كافة « الانتصارات » التي تغنى بها الشعراء من القرن الماضي لإثبات « أمريكية » الولايات المتحدة . ولكن الوجود الأمريكي لم يعد في حاجة إلى براهين ، والكينونة الأمريكية لم تعد بحاجة إلى بطاقة هوية . وإنما أضحت القضية المطروحة للبحث هي « التقييم » . وجاءت الحرب في فيتنام معياراً ناضجاً لهذا التقييم « الشعري » الذي تجيء مجموعة قصائد « أين هي فيتنام » أروع تسجيل له . والشاعر الأمريكي يجد نفسه حقاً في موقف حرج إزاء فيتنام . أكثر حرجاً من الموقف إزاء مأساة الزوج أو المكارثية « داخل » الولايات المتحدة ، أو القنبلة الذرية الأولى « خارجها » . . ذلك أن التراث الأمريكي — وإن لم يكن شعراً — قد حفل بالأعمال المعادية للحرب العنصرية ضد السود . والأعمال الخائنة على ملايين الضحايا من اليابانيين . ولكن هذا التراث خلا بغير شك — شعراً ونثراً — من متابعة العنصرية الأمريكية ، متابعة الجذور الغائرة في الأعماق الدامية منذ الفتوحات الوحشية للأرض الجديدة . فالحق أن هذا « المركب » الحضاري من أهم العوامل المؤثرة في تفسير الفتوحات الأمريكية الجديدة للأراضي القديمة ، الصفراء والسوداء . ولكن فيتنام أفلتت من الحصار الدعائي للمخابرات المركزية واحتلت مركز الضوء من اهتمام — وهموم — الإنسان المعاصر في كل بقعة من عالمنا . وأصبح الضمير الأمريكي مهدداً بالضياح والانهيار إذا تخلف عن التقاط الصدى المروع لصوت الضمير الإنساني العام . ولم يعد كتاب مثل « أمة من غم » أو « الأمريكي القبيح » يكاف أن يغد في نظر البشرية المعاصرة مرآة حقيقية للضمير الأمريكي المعذب . لقد أمست فيتنام خامرة فكرية وفنية لعديد من الأعمال الأدبية العظيمة في التاريخ الحديث ، كتبها شعراء وروائيون ومسرحيون من شتى الأجناس . ولكن فيتنام في الأدب الأمريكي لا ينبغي لها أن تكون هي نفسها فيتنام في الآداب العالمية الأخرى ، ذلك أن أمريكا طرف في المأساة . ومن هنا يزداد موقف الشاعر

الأمريكي حرباً لأنه يعبر في النهاية بلسان الطرف العدواني . ولا أعني باللسان موقف السلطة السياسية ، وإنما قصدت به ذلك التاريخ الطويل من الوعي واللاوعي الرابض في أدغال النفس والترسب في حنايا الضمير . أي أننا لا ينبغي أن نتوقع من الشعر الأمريكي — وسط هذه الظروف مجتمعة — أن يتخذ موقف المقاتل الفيتنامي ، ولا حتى موقف الإنسان العادي في أي مكان . هذا الشعر الذي انشغل طويلاً بتحقيق الذات الأمريكية ، يصل إلى أعنف درجات المعارضة بالتحقيق مع هذه الذات . ولكن هذا التحقيق — حتى لانفاجاً بنتائجه — ينتهي بتعليق الحكم إلى أجل غير مسمى ، وإذا أفلت الحكم من شاعر فإنه يصدر غير مشمول بالنفاذ . أقول ذلك مقدماً لأضم صوتي مع المتسائلين : إلى أي مدى يمكن أن ندرج هذا الشعر في أدب المقاومة ؟ ولكني أجيب نفسي أحياناً بأن « أمريكا في قفص الاتهام » الأمريكي أمر له قيمته في شحن أسلحة النضال الفيتنامي أمام الرأي العام العالمي ، فلا ريب أن الاتهام في ذاته « اعتراف » بأن ثمة خطأ جوهرياً في تمثال الحرية القابع عند مدخل نيويورك . أي أن يقظة الشاعر الأمريكي المفاجئة من سبات الإلحاح على الذات الأمريكية التي تضخمت للدرجة التي تهدد ذوات الآخرين ، هي الحد الأقصى لما يمكن أن تصل إليه صرخة الشعر في الولايات المتحدة . إن هؤلاء الشعراء يصوغون التعبير الفني الأمثل عن مظاهرات الاحتجاج الدامية وتمزيق بطاقات التجنيد ، ولا تتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أبعد منها ، خطوة « التظاهر » ورفض « المنطق العسكري » ولاريب أنها خطوة هامة من أجل السلام ، تندرج في باب المقاومة الذاتية ، كبديل للحرب في حل المشكلات الدولية . وهي الوجه الآخر للحرب في حل المشكلات الداخلية ، سواء كانت حرباً طبقية أو حرباً عنصرية .

لذلك يحتفل الأدب « الإنساني » بهذه الباقة من الشعر الأمريكي « أين هي فيتنام » فإنسانيتها لا تقف عند حدود هاريت بيتشرستون في « كوخ العم توم » ولا حدود ايثيل مانين في « الطريق إلى بترسبع » ، فليست القضية هنا أن كاتبة

بيضاء تدافع عن السود أو أن كاتبة إنجليزية تدافع عن العرب . . وإنما القضية هنا هي الدفاع عن أمريكا ضد أمريكا من ناحية ، والدفاع عن الإنسان ضد الإنسان من ناحية أخرى . لهذا تكاد تتحدد اتجاهات هذه المجموعة من القصائد في الشعور بالذنب وخيبة الأمل وتصوير الوجه الآخر لأمريكا واعتبار المشهد الخارجى كمرآة للمشهد الداخلى والسخط على أفراد بعينهم كممثلين للنظام .

* * *

والإحساس بالذنب هو الشعور والفكر السائد على قصيدة « اعتراف » لمورتون ماركوس ، وفيها يصور مأساة الجندي الأمريكى التى تعادل مأساة الشهيد الفيتنامى :

« كيف لي أن أقول

بأننى قاتل ؟

إننى أجرجر ظلى

وكأنه كيس

ملىء بأجساد منبوذة »

يزاوج الشاعر بهذه المقدمة بين التعبير المجرد والصورة الحية ، ذلك أن السؤال المطروح في البداية ، مجرد بطبيعته ، ولكنه التجريد الحمل بأثقال الإجابة . . فهو ليس سؤالاً بريئاً من الذنب ، ولكنه استنكار لأن يكون مجرد قاتل . هو قاتل ، أجل ، ولكنه ليس ككل القتلة الذين لا ظلال لهم ، إنه « يجرجر » ظله الثقيل الذى لو تفحصناه لن نجد فيه أثراً لصاحبه ، وإنما نجده ظل الأجساد التى اغتال أرواحها . هذا لون من ألوان التوحيد بين القاتل والقتيل ، يصبح فيه الذنب معادلاً موضوعياً للشعور به . إنه - هذا الجندي الأمريكى - هو القاتل والقتيل معاً . بعد المقدمة يفتح « الكيس » المعلق فى ظله ، ويقدم لنا كشف حساب الدم . على غير هذا النحو تعالج الشاعرة إليزابيث بارتليت إحساسها بالذنب ، فتستعير من التوراة صورها وأحياناً ألفاظها :

« حسناً ، إن للشيوخ أحلامهم وللشبان
رؤاهم ، لكن ذلك اليوم لن يعود ثانية
حتى تسقط الجبال ، والتلال
تدفننا ، إن كانت لا تزال هنا
لقد رأيت أرضاً خضراء تتحول إلى ملح
وديداناً تتعفن تحت مدارات ، بينما البشر
يناقشون شروط السلام . »

إنها هنا تختتم القصيدة بهذا التعبير المجرد ، بعد أن نسجتها من هذه
المجسّدات الحية التي لا تلتقط صورة واقعية ما ، ولا تنفرد بنمط فردى معين
تصب عليه اللعنة والعذاب . . وإنما هي تختار الصورة الشاملة للضحايا والصورة
المقابلة لآلهة الدمار ، والصورة البديلة للصورتين هي الملح بدلا من الأرض
الخضراء . لاتلجأ الشاعرة إلى الجزئيات ، وإنما إلى الكلّيات القريبة من سفر
الأمثال ومزامير داود .

ونحن لانكاد نجد تقليداً في الشعر الأمريكي يمكنه أن يرفد مثل هذه الأشعار
برافد الإحساس بالذنب على هذا النحو المخيف ، حتى هيروشيا لم تخلف هذه
الحدة في تمزيق النفس ونهش الذات ، وهذه المראה في « تجسيم » الكارثة المعنوية
التي حاقت بالضمير الأمريكي . وقد تخصص شعراء آخرون في تفصيل الأزمة
بتجاوزهم لعذاب الضمير إلى مرحلة الإبلاغ عن « الجريمة » بإبراز مشهدها
إبرازاً دموياً صارخاً . وتأتي قصيدة « موعظة النار » للشاعر هاري لويس في مقدمة
المشاهد التي أبرزها الشعر الأمريكي « للجريمة » في فيتنام . يستلهم الفنان تفاصيل
الصورة من الراهب البوذي وهو يحترق ، ولكن النار لا تشوى جسداً فحسب ،
وإنما هي تعانق الروح في « رؤيا » الشهادة . والنار في الميثولوجيا الدينية رمز الولادة
الجديدة ، كما أنها في الرمز المشترك بين العنقاء والفينيق وتموز رمز البعث ولكن ،
عن أي ميلاد وأي بعث ، يتحدث الشاعر :

« الجسد يحمل اللهب ويتحرك

إلى خارج الكون

صلاة تغنى على شفاه محترقة

الأشجار تراقب ولكنها لن تحترق»

إن الراهب — كفيتنام — يحترق ولكنه لا يموت ، يتحلل الجسد إلى رماد ، ولكنه — كفيتنام — لا يفنى . والشاعر لا يتركنا حيارى إزاء هذه الإشارات التي تبدو للوهلة الأولى غامضة ، فالراهب البوذي هو فيتنام ، والنار هي المقاومة البطولية لشعبها ، والأشجار التي لا تحترق هي ألوف المقاتلين من شباب فيتنام :

«شبان يدخلون الغابة

شبان ينتظرونهم — شبان تحولوا إلى أشجار

يرقب الأشجار يطعن بعضها البعض الآخر

يصنع أحدها ثقباً في الآخر

يضيف أحدها الآخر إلى الأموات

رؤيا لا يمكن أن يحملها غير اللهب» .

يركز الشاعر على صورة البطولة بشقيها : الأول هو ذلك الاحتجاج الناري ، والآخر هو الاحتجاج الدامي ، نيران الراهب المحترق ودماء المقاتلين الشهداء ، تمتزج فيما بينها لتصوغ هذا اللون الفريد من ألوان البطولة الفذة في مواجهة « الجريئة » الوحشية التي تزيد اللهيب لهباً والدماء دماً ، وليست مقاومة الراهب المحترق بأقل ضراوة من مقاومة الشباب المقاتل ، بل هما يتكاملان في وحدة واحدة اسمها فيتنام. الراهب — في موعظة النار — يمثل صورتها الأسطورية البعيدة كل البعد عن أسلوب العصيان المدني ، والأشجار الدموية تمثل الصورة الواقعية القريبة كل القرب من معنى الاستشهاد . فالبوذي المحترق ليس عنواناً فردياً للمأساة ، وإنما هو إيجاز مركز لبشاعتها .

ويضيف دنيس ليفيرتوف بعداً جديداً « للمشهد » بمجموعة من الأسئاة والأجوبة عنوانها « كيف كانوا ؟ » ، وهو على النقيض من هاري لويس لا يستخدم الصورة المليئة بالخطوط والألوان والظلال ، وإنما هو يباشر القول أدب المقاومة

المجرد في أروع أشكاله غير التقريرية . والبعد الحديد في مشهد « الجريمة » كما تخيله دنيس أن طبيعة الشعب الفيتنامي تتنافى مع غريزة القتال حقاً ، ولكن طبيعة الحرب الوحشية تكسبهم الحق الدموي في الدفاع عن النفس . والأسئلة جميعها تبدأ بالفعل الماضي « هل كانوا » والإجابات جميعها تشير إلى التحول الخطير الذي يضيف إلى دوسيه البشرية حيثيات جديدة لإدانتها :

« • هل كانت لهم قصيدة بطولة ؟

— لا يذكر ذلك . تذكر ،

كان أكثرهم فلاحين ، وحياتهم

كانت في الرز والبامبو .

حينما كانت الغيوم المسالمة تنعكس في
الترع

وثور الماء يخطو بأمان عبر الشرفات ،

ربما كان الآباء يسردون على أبنائهم

حكايات قديمة

أما حينما حطمت القنابل المرايا

فلم يكن هناك وقت إلا للصراخ .

مثل هذه الصور تجرد الوجدان الأمريكي من سلاح الدعاية العنصرية ضد الشعب الفيتنامي ، لأنها تبرز الوجه الإنساني العميق لهذا الشعب ، يقابله على الطرف الآخر ، الوجه القبيح لأمريكا . وهو الوجه الذي تخصص جيمس دكي في تبين ملامحه وتأكيده في « القذف بالقنابل » .

« صوب الآلات

إلى الأسفل ، والشفرات الثماني تتأوه

للحظة التي تربط فيها السقوف

نيرانها ، وتصنع بلدة تحترق بكل

النار الأمريكية

أما الشاعر روس تيدلر فيقدم مشهد الجريمة على نحو مختلف ، فقد تلمص شخصية الجندي الأمريكى لا فى لحظة الانكسار ولا فى لحظة الانتصار ، إنما فى لحظة الرقيب على النفس . الرقيب الذى يحصى مشاعره وهى تعكس ما يجرى أمامه ومن حوله فى غمضة عين وانتباهتها على ضوء الشر المسمى بالنابالم . على أنه وهو يرصد مشهد الجريمة لا يستخدم الضمير المفرد ، وإنما يستخدم ضمير الجمع :

« بحثنا جميعاً عن بعض الوسائل

للاحتفال بأنفسنا

وإيماننا أقوى من مخاوفنا ،

ويأسنا ملتهب

ومحمول على أنه مشاعل » .

هكذا يقدم صورة مزدوجة الدلالة عن لحظة القدرة على سحق الآخرين ، ولكن الاحتفال بالنفس — وليس الإحساس بالذنب — إذا كان يأساً ملتهباً فيظنه البعض « مشاعل » ، فإن سحق الآخرين لن يكسب الفم طعم الانتصار ، وإنما يكسبه طعماً مرّاً مأخوذاً من جسم « الجريمة » :

« هذا الرجل ، العارى تقريباً ،

بماذا يفكر

عند ما يسمع طائراتنا

وتحت الأوراق الثقيلة

يظهر النور ويشطر نفسه

بين الأشجار وينتشر

كالماء فوقه »

هذا الرجل ليس هو الراهب البوذى المتحرق احتراقاً ، وإنما هو البطل الفيتنامى المستشهد فى مقاومة هذا الرقيب على النفس . إذا كان الأول قد سكب على نفسه غازاً مشتعلًا ليقول « لا » بصوت مسموع ، فإن الآخر لم تتح له قوى الشر

الأمريكي فرصة الاحتجاج الاختياري ، وإنما أعطته فرصة الاستشهاد
الاضطراري حتى :

« إن ذهنه ، قائماً بالألم

بينما هو يحترق ،

لا يستطيع أن يتذكر ،

لا يستطيع أن يتذكر

لماذا هو يجري ،

مضيقاً الأرض بالألم . »

فإذا جمعنا صورة البطل الأسطوري المحترق في نيران الولادة الجديدة ،
جنباً إلى جنب مع السقوف التي ربطت بينها النيران فتحترق البلدة كلها تحت عنوان
« صناعة أمريكية » ، وكذلك الرجل العاري الذي فقد ذاكرته قبل أن يتساءل
« لماذا ؟ » . . فإننا نضع أيدينا على تفاصيل هذا المشهد المروع الذي قدمه
الشعر الأمريكي وثيقة إدانة « للإنسان » الأمريكي سواء كان يرتدى بذاة عسكرية
في ميدان القتال ، أو يرتدى بذاة مدنية في أحد شوارع المدينة التي يشمخ عند
مدخلها تمثال الحرية . ولكن مشهد « الجريمة » في ذاته هو مشهد خارجي لا
تكتمل دلالاته المأساوية إلا بالمشهد الداخلي الذي جسده خير تجسيد الشاعر
روبرت لويل . ولم يكن روبرت في قصيدته « خريف ٦١ » مجرد شاعر إحدى
المناسبات الدامية التي تصرخ من هولها الإنسانية جمعاء ، فهو شاعر له رصيده
عند القارئ الأمريكي في تشخيص الأدواء الخفية في بتيان الحضارة وخذورها .
في قصيدة قديمة له عنوانها « أبناء النور » كان يردد محزوناً :

« آباؤنا انتزعوا الخبز من الخشب والحجارة

وسيجوا بساتينهم بعظام الهنود »

وفي قصيدة أخرى عنوانها « الموتى في أوربا » يصبح بقلب موجوع :

« بعد أن أفرغت الطائرات ركابها ، سقطنا

مقبورين معاً ، نساء ورجالا أغراباً » ،

لا تاج من شوك ، لا حديد ، لا تاج لومبارديا ،
 لا حراب مسنونة مصوبة إلى السماء
 كانت تستطيع إنقاذنا . أقيمينا أيتها الأمم ، سقطنا
 هنا بعضنا فوق بعض ، في النار الموحلة .
 أرضنا المقدسة في أيامنا كانت لعنتنا .

ومعنى ذلك أن روبرت لويل - هذا المناضل الروحي العظيم - لم تفته لحظة واحدة تلك الأبعاد الخافية عن العين الأمريكية المتورمة فلا ترى أبعد من أنفها . إنه من القلة النادرة التي أدركت في وقت مبكر ذلك الجذر اللعين ، حتى إنه يرى الروح الأمريكية وقد تحجرت على أعتاب الوحشية والفتح والافتراس فلم تعد روحاً حقيقية ، وإنما هي في واقع الأمر تمثال خشبي للروح يسكنه الجسد القديم . ومرة أخرى يستعير الشعر الأمريكي من التوراة ، فهنا صورة طبق الأصل من الحكمة العبرية القديمة التي يثأر فيها الله من الآباء في الأبناء والأحفاد حتى الجيل الثالث والرابع من « مبغضيه » . يقول روبرت لويل في أروع مقاطع « خريف ٦١ » :

« إن أبا ما ليس درعاً

لطفله .

إننا مثل كثير من العناكب

البرية تبكى معاً ،

لكن بلا دموع .

فإذا كان الأب غير حام لطفله وخفيده من ضراوة المأساة « الوراثة » ، فإن لويل يمزق إلى الأبد ذلك الشعور الكاذب بالذنب ، لأن الشعور الحقيقي بالذنب هو الكف عن الاستمرار في الجريمة .. أما البكاء جنباً إلى جنب مع صوت القنابل فإنه بكاء بلا دموع ، لا قيمة له . وإذا كانت « الجذور » في باطن الأرض هي التي تغذي الأغصان والفروع بعصارة العنف الدموي ، فإن هذا العنف في فيتنام ليس إلا وجهاً آخر للعنف داخل الولايات المتحدة . من هذه النقطة ينطلق الشاعر سان جيرود في قصيدته « فيتنام في شيكاغو ١٩٦٥ » ونحن لا نكاد نفرق

فى المقطع الأول من القصيدة ما إذا كان مشهد الجريمة فى شيكاغوأم فى فيتنام
حيث :

« أنف كل إنسان أسود من الخوف ،
يفتح الجنرالات أجساد الأطفال المحترقة
كرسائل مخزومة الأطراف من الوطن . . »

والأغلب أن الشاعر يزواج بين فيتنام وشيكاغو ، لأن المقطع الثانى يصرح
بهذه العلاقة الوثيقة بين المشهدين ، فيدان القتال مشترك ، وإذا كان الفيتناميون
هم الذين يلقون مصرعهم فى جنوب شرق آسيا ، فإن حظ الأمريكيين لا يقل عنه
سوءاً فى قلب الولايات المتحدة :

« أوه ، إنه من السهل أن نجد
فيتنام فى شيكاغو . . فى هذه الشوارع الساطعة
حيث ترقد دموعنا

متعفنة ، إننا ما قد ضاع (أطرق) على
ظلك لتسأل الطريق إلى البيت من الموت)

وإذا كانت النار فى فيتنام بمثابة الولادة الجديدة لشعبها ، فإذا يكون الأمر
بالنسبة للنار فى شيكاغو؟ يعى الشاعر هنا وعياً مأسوياً حاداً الفرق الهائل بين
رمز النار هنا ورمزه هناك . هنا النار تأكل نفسها ، تأكل الجسد والروح معاً ،
وهناك تأكل الجسد لتبقى على الروح . بل إن النار فى شيكاغو هى فى أحيان
كثيرة تبدو كرد فيتنامى طويل المدى على قاذفة القنابل الأمريكية . حينئذ يندمج
الحزن على فيتنام بالحزن على أمريكا اندماجاً يعزف الأسى فى موسيقى الشاعر
التراجيدى العنيف :

« تموت الضحايا فى المكانين كليهما
بنفس الشكل . ولكن ، على الأقل فى فيتنام
الموت هو الموت . . هنا فى هذه المدينة
اللاملثة الفولاذية العفيفة البرجية البيضاء

الاستميتية الزجاجية ،

الموت هو النبت الأصلي : الموت هو الحياة ،

مغنطيس أخضر»

ويعكس هذا الشعور الحاد الشاعر أملان كاتزمان في صورة أخرى ، هي أنه — مع الوعي النافذ بأبعاد المأساة كلها — ماذا يستطيع أن يفعل ، وهو لا يختلف عن الأسير الفيتنامي إلا في أن الأسير بطل مقاومة ، أما الأمريكي فبطل الاستسلام « من أناشيد إلى ربح الشرق » :

« يصرخ طالباً النجدة : إنهم يقتلون

بلادى وليس هناك ما يمكنني فعله

أسير وترتفع خيول من الأرض

فتدهسنى »

ويصبح — من ثم — النضال الفيتنامي ضد العسكرية الأمريكية نضالاً مزدوجاً : من أجل فيتنام ، ومن أجل أمريكا في وقت واحد ! هكذا ينبغي أن يفهم الأمريكيون حقيقة ما يجري على الأرض الصفراء ، إنها معركتهم ، ولكن الشهيد الفيتنامي يحمل النير كله عنهم . بينما ينظر الشاعر لويس سمبسون للقضية نفسها من زاوية أخرى ، من زاوية شخصية جداً ، هي زاوية الدم الأزرق المراق على أرض غريبة ، فهو يرى الحسارة الأمريكية أفدح من الحسارة الفيتنامية ، ولكن من زاوية الجزع على المصير الأمريكي المذبوح :

« بينما أنظر إلى الشارع

ذات يوم مشمس نموذجي في كاليفورنيا

فإن بيتي هو الذى يحترق

وأحبائي هم الذين يرقدون في المجارى

عند ما يدخل الجيش الأمريكى

في كل يوم أستيقظ بعيداً

عن حياتي ، في قطر أجنبي

وهذه النعمة رغم سلبيتها فإنها تقدم رمقاً إيجابياً في إنه ليس من مصلحة أمريكا - على أية حال - أن تخصص في الغزو والفتح الإمبراطوري في القرن العشرين ، وهذه النعمة - من ناحية إيجابية أخرى - هي بداية « خيبة الأمل » التي سادت على الوجدان الأمريكي الذي كان يحلم بالمجتمع « العظيم » . هذه الخيبة المريرة هي التي تسيطر على قصيدة روبرت بترسون « عزيزتي أمريكا » :

« لم تعودى أرض الأحرار
وبيتك لم يعد الباب الذهبي »

على أن هذه الخيبة المريرة كثيراً ما يمتص صداها السخط على أفراد بعينهم ، يمثلون النظام حقاً . ولكنهم « أفراد » في نهاية الأمر ، ما يصيبهم من « سخط » قد لا يمس النظام في جوهره . تقول الشاعرة نان بريمر في قصيدتها « جناز خماسي الأيام إلى فيتنام » :

« أنا التي ليست بيني وبين الصلاة ألفه
أجد نفسي أتم يا رب ، اصعقهم
حتى الموت »

أما الشاعر روبرت بلاي فيذكر « راسك » بالاسم في « عروض سلام أسيوية » فتقل قصيدته أهمية عن « إمبراطور الآيس كريم » للشاعر والاس ستيفنز . في هذه القصيدة لا يفصح الشاعر عن اسم أحد حتى يعمم صفاته على كل من يأنس فيه القارئ هذه الصفات ، فالبطل هنا أقرب إلى « النمط » بينما الاسم ينفي صفة النموذجية . يقول ستيفنز مثلاً :

« نادوا ذا العضلات القوية
ذاك الذي يلف السيجار الكبير ، واطلبوا إليه أن يخنق
في أوعية المطبخ خثارات شهية
ودعوا الفتيات يتسكعن في أثواب
اعتدن لبسها ، واخلوا الفتيان

يحملوا الأزهير في جرائد الشهر الماضي

وضعوا حداً للتظاهر العقيم

فالإمبراطور الوحيد هو إمبراطور الآيس كريم»

هنا تأخذ القصيدة أبعاداً ودلالات أعم من ذكر أسماء بعينها تنتفي أهميتها حين ينتفي الغرض منها بالإقالة أو الاستقالة أو الاختفاء عن حلبة العمل السياسي أيّاً كان سببه . وتبقى المأساة « متوارثة » في الأسماء التالية بغير أن يسمع الرب إلى صلاة نان بريمر اليتيمة : وبغير أن ينال منهم قول روبرت بلاي أن رجالاً مثل راسك ليسوا من البشر . إن أقرب القصائد إلى روح والاس ستيفنز قصيدة « نثر الزهور » لجورج هتشكوك التي يبدأها بكلمات جونسون « إن حكمنا الأفضل والمقرون بالصلاة بأن الهجوم الجوى جزء ضروري من الطريق الأكثر توكيداً التي توصل إلى السلام » ويختتمها بقوله :

« والآن في كراسيهم القصب الشيوخ

الذين يصغون إلى ربح الرصاصات

المرة ، يفردون على أفخاذهم

خرائط ، محافظ أوراق ، أساطير من شعر ،

وصوراً فوتوغرافية لفتيان أسويين يتمر

يتحللون منذ الآن في الماء المحطم »

ويتخذ الشاعر إيتل عدنان من هذا البيت الأخير صورة رئيسية في قصيدة كاملة عنوانها « إنجيل العدو » تكثف الوجه الإنساني للمأساة على لسان مناضل فيتنامي شهيد يهدى أجزاء جثته جزءاً فجزءاً في « وصية » مفتوحة إلى رئيس الولايات المتحدة وجنرالاتها وكاردينالاتها . ولكنه قبل الوصية « يقدم » نفسه « بغير ما هوية » لأن هويته ضاعت منذ خنقوه بالغاز وفقدت عيناه البصر وأمستا كعيني دودة وأجروا له « غسيل مخ » فلما حكوا له عن الحرية انطفأ النور في دماغه ثم رموه بالرصاص . وبعد التعريف بهذه الذات المضيفة في المقطع الأول « يعرض » موضوعه فيذكر أنه كان يستثمر أرضه حين أخرجه منها الأجانب

ليحرروه ، ليحرروه من نصيبه . ويبدأ في الخاتمة وصيته بأن يهدى دماغه إلى مركز الأبحاث الأمريكي « ليروا ما الذي جعلني أقاتل » وليبعث بعينه إلى الرئيس الأمريكي لتنظرا إليه وجهاً لوجه « إنهما لم تعرفا غير ظلام الأنفاق » ويبعث بأسنانه إلى جنرالات أمريكا وقد عضت البندقية أكثر مما عضت الحبز « لأن الجوع كان رفيقاً » ويبعث بلسانه إلى الكاردينالات الأمريكان ليخبرهم بما قاله يسوع عن السيف « أما جسدي ، فاتركه لنهر ميكونغ » . وهكذا يزواج الشاعر بين الحكاية الشعرية والصورة الشعرية مزوجة طبيعية غامرة بالعطف على أصحاب المأساة الحقيقيين ، متلمساً - بقدر ما يستطيع - جذورها الأمريكية .

على أنه يتبقى بعد ذلك كله أن الإحساس بالذنب وخيبة الأمل ومشهد الجريمة والسخط على أفراد بعينهم والوجه الآخر لأمريكا هي المحاور الفكرية لهذه القصائد التي أنقذت الشعر الأمريكي من بوار محقق ، كما أنقذت الروح الأمريكية من الموت العظيم . ولسنا نستطيع في نهاية الأمر أن نتطلب من الشعر - وأي فن آخر - أكثر من أن يكون ضميراً للعصر وشاهداً عليه .

المصادر

(أ) مراجع عامة

(ب) أعمال روائية

(ح) أعمال مسرحية

(د) أعمال شعرية

(١) مراجع عامة

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
- الأدب وحركة التحرر الوطني في جنوب فيتنام	مجموعة من الكتاب الفيتناميين	دار النشر باللغات الأجنبية - هانوى	الطبعة الإنجليزية الأولى	١٩٦٧
- أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	غسان كنفاني	دار الآداب - بيروت	الأولى	١٩٦٦
- مجلة الهلال - عدد خاص عن مجموعة من الكتاب دار الهلال - القاهرة	مجموعة من الكتاب	دار الهلال - القاهرة	أغسطس	١٩٦٧
المقاومة				
- مجلة الآداب - عدد خاص عن أدب المقاومة	مجموعة من الكتاب	دار الآداب - بيروت	أبريل	١٩٦٨
- مجلة الطريق - عدد خاص عن أدب المقاومة الفلسطينية	مجموعة من الكتاب	دار الطريق - بيروت	نوفمبر وديسمبر	١٩٦٨
- مجلة شعر - عدد خاص عن الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة	مجموعة من الشعراء	دار النهار - بيروت	صيف	١٩٦٨
- فنان الشعب: بيرم التونسي	أحمد يوسف أحمد	النهضة العربية - القاهرة	الأولى	١٩٦٢
- سيرة الأميرة ذات الهممة : دراسة مقارنة	د. نبيلة إبراهيم	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى ؟	
- فنون الأدب الشعبي	أحمد رشدي صالح	دار الفكر - القاهرة	الأولى	١٩٥٦
- الزجل والزجالون	أبو بئينة	كتاب الشعب - القاهرة	الأولى	١٩٦٢
- الأدب الجزائري المعاصر	د. سعاد محمد خضر	المكتبة العصرية - بيروت	الأولى	١٩٦٧
- دراسات في الأدب الجزائري الحديث	د. أبو القاسم سعد الله	دار الآداب - القاهرة	الأولى	١٩٦٦
- أضواء على السيرة الشعبية	فاروق خورشيد	المكتبة الثقافية - القاهرة	الأولى	١٩٦٤
- قصصنا الشعبي	د. فؤاد حسنين	الفكر العربي - القاهرة	الأولى	١٩٤٧
- الظاهر بيبس في القصص الشعبي	د. عبد الحميد يونس	المكتبة الثقافية - القاهرة	الأولى ؟	
- فن كتابة السيرة الشعبية	د. محمود ذهني فاروق خورشيد	دار الثقافة العربية - القاهرة	الأولى	١٩٦١

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٧ - فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهيد	أحمد سليمان الأحمد	مكتبة المعارف - بيروت	الأولى	؟
١٨ - أراجون شاعر المقاومة	مايكولم كولي بيتر ك. رودس	المعارف - بيروت	الأولى	١٩٥٩
١٩ - بول ايلوار - مغنى الحب والحرية	البياتي وأحمد مرسى كلودروا ترجمة البياتي وأحمد مرسى	المعارف بيروت	الأولى	؟

(ب) أعمال روائية

١ - أقول القمر	جون شتاينبك	العلم للملايين	الأولى	١٩٥٤
٢ - قدر الإنسان	أندرية مالرو	المؤسسة المصرية «ترجمة فؤاد كامل»	الأولى	١٩٦٥
٣ - صمت البحر	فيكتور «ترجمة وحيد النقاش»	الطليلة - بيروت	الأولى	١٩٦١
٤ - مصير إنسان	ميخائيل شولوخوف	دار التقدم - موسكو	؟	؟
٥ - جسر على نهر درينا	ايفواندريتش ترجمة د. سامي الدروبي	وزارة الثقافة المصرية	الأولى	؟
٦ - عنراء دنشواي	محمود طاهر حقي	المكتبة العربية	الثانية	١٩٦٤
٧ - عودة الروح	توفيق الحكيم	مكتبة الآداب - القاهرة	؟	؟
٨ - بين القصرين	نجيب محفوظ	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٥٦
٩ - في بيتنا رجل	إحسان عبد القدوس	مكتبة المعارف - بيروت	الثالثة	١٩٦٢
١٠ - قصة حب (جمهورية فرحات)	يوسف إدريس	الكتاب الذهبي - القاهرة	الأولى	١٩٥٦
١١ - الباب المفتوح	د. لطيفة الزيات	الأنجلو المصرية	الأولى	١٩٦٠
١٢ - رجال في الشمس	غسان كنفاني	الطليلة البيروتية	الأولى	١٩٦٢
١٣ - ستة أيام	حليم بركات	مجلة شعر - بيروت	الأولى	١٩٦١
١٤ - صيف أفريقي	محمد ديب	وزارة الثقافة السورية	الأولى	؟
	«ترجمة جورج سالم وعبد المسيح بربار»	دمشق		

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٥ — التلميذ والدرس	مالك حداد «ترجمة د. سامي الجندى»	الطليعة البيروتية	الأولى	١٩٦١
١٦ — نجمة	كاتب ياسين «ترجمة ملك أبيض العيسى» (الأصل الشعى والصياغات الحديثة)	الاتحاد — بيروت	الأولى	١٩٦٢
١٧ — سيرة عنزة	»	»	»	»
١٨ — سيرة ذات الهمة	»	»	»	»
١٩ — سيرة الملك سيف	»	»	»	»
٢٠ — سيرة الظاهر بيبرس	»	»	»	»
٢١ — سيرة حمزة البهلوان	»	»	»	»

(ح) أعمال مسرحية

١ — القديسة جون	جورج برنارد شو	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥
	ترجمة محمد محبوب			
٢ — الذباب	جان بول سارتر. ترجمة د. محمد القصاص	المؤسسة المصرية	الثانية	١٩٦٧
٣ — موتى بلا قبور	جان بول سارتر. ترجمة د. سهيل إدريس	الآداب — بيروت	الأولى	٩
٤ — ليالى الغضب	آرمان سالاكرو	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
	ترجمة د. أنيس فهمي			
٥ — المحراث والنجوم	شون أوكيزى	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥
	ترجمة فوزى العنتيل			
٦ — سيأتى الوقت	رومان رولان	الألف كتاب	الأولى	٩
	ترجمة حملى غيث			
٧ — ثمن الحرية	روبلز	الآداب — بيروت	الأولى	١٩٥٥
	د. سهيل إدريس			
٨ — ياسين وبهية	نجيب سرور	مسرحيات عربية «مجلة	الأولى	١٩٦٥
٩ — آه يا ليل يا قمر	نجيب سرور	المسرح «المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٨

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٠ - دائرة الانتقام	كاتب ياسين ترجمة هيدا بانوب	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
١١ - أحسن الأول	حمادة إبراهيم عادل الغضبان	المعارف - القاهرة	الثالثة	١٩٦٧
١٢ - الراهب	د. لويس عوض	إيزيس - القاهرة	الأولى	١٩٦١
١٣ - سليمان الحلبي	ألفريد فرج	الهلال - القاهرة	الأولى	١٩٦٥
١٤ - المسامير	سعد الدين وهبة	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
١٥ - مأساة جميلة	عبد الرحمن الشرقاوي	المعارف - القاهرة	الأولى	١٩٦٢
١٦ - اللحظة الحرجة	يوسف إدريس	الكتاب الفضي	الأولى	١٩٥٨

(د) أعمال شعرية

١ - ديوان يرم التونسي	يرم التونسي	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٤٩
٢ - بقوة الفلاحين وبقوة العمال	فؤاد حداد	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٧
٣ - كلمة سلام وموال عشان القنال	صلاح جاهين	الدار المصرية	الثانية	١٩٦٧
٤ - من أب مصري وقصائد أخرى	عبد الرحمن الشرقاوي	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٨
٥ - الناس في بلادى	صلاح عبد الصبور	الآداب - بيروت	الأولى	١٩٥٧
٦ - الطوفان والمدينة السمراء	كامل أيوب	الدار القومية - القاهرة	الأولى	١٩٦٥
٧ - ديوان الوطن المحتل	مجموعة من الشعراء إعداد وتقديم يوسف الخطيب	دار فلسطين بدمشق	الأولى	١٩٦٨
٨ - هوامش على دفتر النكسة	نزار قباني	منشورات نزار قباني بيروت	الأولى	١٩٦٧
٩ - فتح	نزار قباني	منشورات نزار قباني	الأولى	١٩٦٨
١٠ - إلى شعراء الأرض المحتلة و « القدس »	نزار قباني	منشورات نزار قباني بيروت	الأولى	١٩٦٨
١١ - رياح آسيا	بابلو نيرودا ترجمة ميشال سليمان	مكتبة المعارف - بيروت	الأولى	١٩٥٧
١٢ - رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	مجموعة من شعراء العالم ترجمة عبد الوهاب البياتي	مكتبة المعارف - بيروت	الأولى	١٩٥٧

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٣ - مختارات من شعر الكفاح السوفييتي	مجموعة من الشعراء السوفييت ترجمة ماهر عسل وأبوبكر يوسف	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٧
١٤ - عيون الزا	أراجون ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٨
١٥ - يرما وقصائد شعرية	لوركا ترجمة وحيد النقاش وصلاح عبد الصبور	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٧
١٦ - بول ايلوار مع مختارات من شعره	لويس باروث وجان مارسينالك ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربي - القاهرة	الأولى	؟

فهرس

صفحة	
٥	* مدخل
١٩	* القسم الأول :
٢١	* الفصل الأول : رمز البطولة فى قصص المقاومة .
٥١	* الفصل الثانى : بطولات المقاومة فى تراثنا الشعبى .
٨٣	* الفصل الثالث : بطل المقاومة فى الرواية المصرية .
١٢٩	* الفصل الرابع : بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية .
١٤٣	* الفصل الخامس : بطل المقاومة فى الرواية الجزائرية .
١٧٧	* القسم الثانى :
١٧٩	* الفصل السادس : أزمة البطولة فى مسرح المقاومة .
٢٣٩	* الفصل السابع : أبطال المقاومة فى المسرح المصرى .
٢٧١	* الفصل الثامن : البطل الشعبى فى المسرحية العربية .
٣١٥	* القسم الثالث :
٣١٧	* الفصل التاسع : صورة البطولة فى شعر المقاومة .
٣٥٢	* الفصل العاشر : رؤيا البطولة فى شعر المقاومة المصرية .
٣٩١	* الفصل الحادى عشر : أبعاد البطولة فى شعر المقاومة العربية .
٤٣١	* الفصل الثانى عشر : شهادة الشعر الأمريكى .

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٠

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧٠/٢١٤٤

أدب المقاومة

يتابع مؤلف هذا الكتاب معنى المقاومة في الأدب العالمي والعربي والمصري ، من خلال الرواية والمسرح والشعر . وهو يتبع منهجاً في التحليل يستقصى الفروق الدقيقة بين التنبؤ والمواكبة والتأريخ فيما يكتبه أدباء المقاومة ، كما يتناول الأبعاد الإنسانية والاجتماعية والقومية التي يشتمل عليها أدبهم . وقد كانت المهمة الرئيسية الأولى أمام هذا البحث الأكاديمي أن يدقق في معنى الجمال عند الروائيين والمسرحيين والشعراء الذين يتصدون بفنهم لملاقاة عدو مباشر يحتل أرضهم . فلعل المأزق الخطير الذي يهدد القيمة الحقيقية لأدب المقاومة هو التورط في شبك التقريرية والهتاف والمباشرة . لذلك توقف الباحث طويلاً أمام المقاومة كرؤية فنية . تتطلب من الفنان أولاً وقبل كل شيء أن يكتشف الصيغة الجميلة القادرة على تجسيد عذابه الشخصي والوطني في آن .

مكتبة الدراسات الأدبية

صدر منها :

- ١ - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ٢٨ - الجاحظ (حياته وآثاره)
- ٢ - شعراء الرابطة القلمية ٢٩ - اتجاهات في الشعر العربي في القرن الثاني الهجري
- ٣ - شوق شاعر العصر الحديث ٣٠ - الخطابة العربية في عصرها الذهبي
- ٤ - الأدب العربي المعاصر في مصر ٣١ - ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق
- ٥ - فارس بن عيس ٣٢ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر
- ٦ - ألف ليلة وليلة (دراسة) ٣٣ - القصة في الأدب الفارسي
- ٧ - خليل مطران شاعر الأقطار العربية ٣٤ - الأدب الصوفي في مصر
- ٨ - الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ٣٥ - المتنبي بين ناقدية في القديم والحديث
- ٩ - منهج الزخشرى في تفسير القرآن ٣٦ - النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ
- ١٠ - التطور والتجديد في الشعر الأموي ٣٧ - البارودي رائد الشعر الحديث
- ١١ - دراسات في الشعر العربي المعاصر ٣٨ - المتنبي وشوق (دراسة ونقد وموازنة)
- ١٢ - شوق وشعره الإسلامي ٣٩ - ابن الكيزاني الشاعر الصوفي المصري
- ١٣ - حافظ إبراهيم شاعر النيل ٤٠ - علي بن الجهم (حياته وشعره)
- ١٤ - أدب المهجر ٤١ - الأخطل شاعر بني أمية
- ١٥ - الأدب العربي المعاصر في سورية ٤٢ - السلطان الخطاب
- ١٦ - الأدب اليوناني القديم ٤٣ - حسان بن ثابت
- ١٧ - النابغة الذبياني ٤٤ - كثير عزة
- ١٨ - ابن دقيق العيد ٤٥ - الشماخ بن ضرار الذبياني
- ١٩ - الفن ومذاهبه في النثر العربي ٤٦ - شعرنا الحديث . . . إلى أين ؟
- ٢٠ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٤٧ - رحلة الأدب العربي إلى أوروبا
- ٢١ - الأمير شكيب أرسلان (حياته وآثاره) ٤٨ - جرير (حياته وشعره)
- ٢٢ - في الأدب الأندلسي ٤٩ - القيان والغناء في العصر الجاهلي
- ٢٣ - شعر الحرب في أدب العرب ٥٠ - مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي
- ٢٤ - الغفران ٥١ - المتنبي
- ٢٥ - التفسير البياني للقرآن الكريم ٥٢ - أدب المقاومة
- ٢٦ - في النقد الأدبي ٥٣ - تراثنا بين ماض وحاضر
- ٢٧ - النيل في الأدب المصري ٥٤ - قيم جديدة للأدب العربي

